

المؤسسة المصرية العامة  
للتأليف والأنباء والنشر  
الدار المصرية للتأليف والترجمة

# بناء الرواية

تأليف

إدوين مور

ترجمة : إبراهيم الصيرفي  
مراجعة : الدكتور عبد القادر القط



# بناء الرواية

تأليف

إدوين موير

ترجمة : إبراهيم الصيرفي  
مراجعة : الدكتور عبد القادر القط

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبحاث والنشر الدار المصرية للتأليف والترجمة

دار النشر والطباعة : دار عبد القادر - القاهرة  
مستخلص ٩٠٥٢٩٦

## الفصل الأول

### رواية الحدث ورواية الشخصية

غرس هذا الكتاب دراسة الأسس التي يقوم عليها بناء الرواية. ومن الواضح أنه لا يمكن حصر تلك الأسس في مثال لرواية واحدة مهما يكن شأنها. وعلى ذلك فسوف أتبع المنهاج التالي : سأقسم الرواية إلى أقسام أولية ولكن يسهل التعرف عليها ، ولن أعنى بنوع واحد من البناء فحسب ، بل بعدة أنواع ، وسأكشف ، إذا تيسر ذلك ، عن القوانين التي تعمل في كل منها ، وأجد المبرر الجمالي لتلك القوانين. ثم سأحاول أن أبين أن هذه القوانين في كل مظاهرها تنبع من ضرورة عامة وتستهدى مبدأ عاما .

على أنه من الخير تحديد مجالنا قبل الإقبال فيه ؛ وذلك بالإشارة إلى ما يقع وراء تلك الحدود . وقد ظهرت في السنوات الأخيرة ثلاثة كتب هامة عن الرواية لكتاب موهوبين ، تعالج جوانب شائعة في الموضوع ؛ هي : « صنعة الرواية » « The Craft of the Novel »

تأليف برسى لبوك Mr. Percy Lubbock ، وقد اهتم فيه بالشكل أساساً. ورغم أنه يورد أشياء عديدة قيمة ، فإنه لا يكشف لنا ماهية ذلك الشكل. بيد أنه من الواضح أنه يعنى به شيئاً يختلف عما تقصد به « البناء » هنا ، فالشكل كما يفهمه يعتمد على ما يسميه « بوجهة النظر » ، وهو يتضمن التزام الكاتب بموقف من موضوعه ضيق محدد تحديداً صارماً لا يحيد عنه ، كما يفعل هنرى جيمس ، على سبيل المثال. فستر لبوك يناول نمطاً معيناً للبناء ، لا البناء عامة ، ثم يقبعه ١. م. فورستر Mr. E. M. Forster بكتابه « جوانب الرواية » ، « Aspects of the Novel » وهو لا يحفل كثيراً بالشكل ، كما أنه لا يرى داعياً لارتباط الرواية « بوجهة نظر » واحدة ، حسبه. أن يثب بنا الرواى إلى الاقتناع بشخصياته وأن يقدم لنا « الحياة » . ثم يظهر بعدهما جون كاروثر Mr. John Caruther بمقاله الصغير الحافل « شهر زاد » أو « مستقبل الرواية الإنجليزية » مبرهنًا فيه على حتمية أن تكون الرواية ذات شكل ، وذلك لأن الأستاذ وايتهد يقول بأن للحياة شكلاً . فهو يرى أن مادىة القرن التاسع عشر بما تتضمنه من إنكار للغاية قد أصبحت فلسفة عتيقة ، وعلينا أن نؤمن الآن « بالغاية العضوية » ، فالحياة وفق هذا شكل ، وإنذ

فينبغي أن يكون للرواية شكل . وسيحرر روائى المستقبل نفسه  
« من المعتقدات الزائفة التى تقيد حرية الروائيين اليوم ، وهى أن كلية  
الأشياء ليست ما هى عليه فى الحياة وأن كل محاولة لبلوغ « الكلى »  
فى الفن ينبغى أن تظل ، على أحسن الفروض ، ضرباً من الخداع » .  
وسيؤمن ، بدلا من ذلك ، أنه بتشكيل عمله الإبداعى فى نمط عضوى  
إنما يفضل عملا يتفق وروح الحياة ذاتها ، وأن « الأشياء المترابطة  
المليئة » التى يصنعها تشمل نفس النوع من الحقيقة ونفس النوع من  
الصدق ، اللذين يمكن أن يثمر عليهما من حوله فى عالم الحقيقة الملموسة  
الخالصة ، وسيدرك أنه إنما يتخير ليكشف ما هو موجود خصب .

ولبوك هو الكاتب الوحيد من بين هؤلاء الكتاب الثلاثة ،  
الذى يراعى بعين يقظة جانب الموضوع . وفى الحق أنه مزمت ،  
ولكى ترضيه عليك أن تسلك به الطريق الوعر . وكما زادت الصعوبة  
كلما كان ذلك أفضل ، بل قد يذهب المرء إلى الزعم بأن الصعوبة فى  
الرواية تقود عند مصدرأ جديداً للمتعة الجمالية . غير أن له ميزة نادرة  
هى اهتمامه بالرواية بوصفها شكلاً محدداً فى الفن لا مجرد مظهر من  
مظاهر الحياة . وهو من غير شك قد يتفق مع كاروثر فى أن للحياة  
شكلاً ، إلا أنه يتنوق حقيقة الفرق بين هذا الشكل والشكل فى

الرواية . وقد يتفق مع مستر فورستر في وجوب أن تقدم لنا الرواية « حياة » غير أنه قد يتساءل : أية حياة ؟ وما الفرق بين الحياة كلها نحياها والحياة عند ثاكري وهنرى جيمس ؟ . وباختصار فإنه لا ينسى . الرواية طيلة دراسته للرواية ، أما مستر فورستر فيرى أن الرواية لا بد أن تقدم إلينا الحياة ، لأن الحياة تعطينا الرواية . ويرى كاروثر وجوب أن تتمثل الرواية شكلا لأن للحياة شكلا ، وكلاهما على صواب ولا شك ، ولكنهما ينسيان شيئا : هو الرواية .

وأول شيء على المرء أن يفعله ليذكر الرواية أن يفرض ( أعني . أن ينسى ) ما يتعلق بالحياة وأن لها شكلا ، فالحق أنه إذا كان الروائي يكتب عن الحياة فليس ذلك بمستغرب فإنها الموضوع الوحيد الذي يعرف عنه شيئا ما ، وليس بمجيب أيضا أن يضع الحياة دائما في شكل حين يكتب ، مهما يكن رأيه في الحياة ، إنه يفعل ذلك لأنه يقرر شيئا ، أما الحياة فلا تفعل شيئا كهذا . وهو قد يقول في تقريره ذلك إن الحياة فوضى أو إنها منظمة ، وقد يكون ذلك التقرير واضحا إلى حد ما . بل قد يكون أوضح من الحياة ذاتها ، إن لم يكن يكتب على طريقة مس جروتروود شتاين *Mrs Grottrude Stien* . والأمر في غاية الوضوح فنحن لا نخطر ببالنا قط أن نشكو من أن برمنجهام



Birmingham أو كلاهما Clap: am خالية من الشكل ولا أن حياة  
سمت ليس لها نظام . لكننا نشكو يقيناً إذا كانت الرواية عن  
برمنجهام أو سمت خالية من الترابط . فن البديهي أن الشكل في أية  
رواية ، مهما خلت من الشكل ، لا يمكن قط أن يكون كالحياة كما  
نشاهدنا في لا شكليتها . لأنه حتى رواية « يوليسيز » *Ulysses* أقل  
اضطراباً من دبلن . إن ما يريد مستر كاروثر حقيقة هو أن تقوم  
الرواية على إدراك فلسفي جديد للكون لا على القوانين الخاصة  
بالرواية ذاتها ، ولا شك أن المفاهيم الفلسفية الجديدة قد لا تخلو من  
قائدة للروائي ، إذ قد تساعده على رؤية أكثر اكتمالا للعالم ، كما أنها  
من الناحية للثالية ، ينبغي أن تكون جزءاً من معرفته . غير أنها  
لن تعلم ما هي قوانين الرواية مهما أطال الإصغاء إليها . إذ قد يكتب  
رواية جيدة البناء ، وفي ظنه أن الحياة فوضى ، وقد يكتب أخرى  
هزيلة في بنائها رغم تصوره أن الحياة نظام .

مرد ذلك إلى أن قوانين الرواية وقوانين الابداع الخيالي في النثر  
ليست خاضعة لسيطرة الكاتب وهو ربما لا يعرفها ؛ والمهم أن عليه  
أن يضمها في الاعتبار . قد تساعده النظريات المكتوبة عنها ، وقد تموقفه  
وكذلك الجهل بها . فإذا عدل هذه القوانين وفق غايته عن وعي

كما فعل هنرى جيمس ، فن المحتمل أن يقرب بينهما ، وإذا كان مثل ديكنز Dickens ، يعرف قليلاً أو لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن تلك القوانين فسيمضى فى الكتابة بنفس الحماسة سواء راعاها أو لم يراعها . ذلك أنه لا توجد وسيلة ، أيا كانت بارعة ، يستطيع بها الكاتب أن يعدل من تلك القوانين تعديلاً أساسياً . فروايات هنرى جيمس ليست امتداداً أو تحقيقاً للتقاليد الماضية ولا تحسيناً لها إنما هى فرع صغير منها . فرواية « السفراء » لاتعلو على رواية « مرتفعات وفرنج » لأنها تتبع تقاليد فى نفس أهمية مؤلفها ، على حين تكون الرواية العظيمة دائماً على تقاليد أعظم من مؤلفها . إن الخطر الذى يمكن أن يقع فيه كاتب صاحب نظرية يطبقها على الرواية مثل هنرى جيمس هو أنه ينتهى إلى ما يود عمله بدقة تامة . إنه يستبعد ثلاثة أرباع الحياة حيث يستطيع غيره ببعض الجهد إخضاعها . وجبات مثل هذا الكاتب تكون فى غاية الإحكام ، ولكن الحركة العضوية تعوزها ، يعوزها المد والجزر فى حبكة تتبع التقاليد الرئيسية . ثم هى خالية من « تأكل الحدود المائل » وهى العبارة التى اقتبسها فورستر عن نيتشه وأعجبته وقد اختتمها بقوله : « زائف كل ما يعد قبلاً » ولا يوجد نقد يوجه إلى روايات هنرى جيمس خير من هذا .

على أن الرواية غنية بفروعها وبعض هذه الفروع الثانوية ذات أهمية كبرى ، وهى تتضمن بعض أعمال جيمس وفلويد . ومثل هذه الروايات يجرى فى طريق مألوف فى أول الأمر يتقبلها قلم من الناس على أنها أسى ما بلغت الرواية وخير أشكالها وأحدثها . ثم تستقر فى وضعها الطبيعي ، وتدخل فى التقاليد الفنية كمناصر ثانوية وتضيف إليها شيئاً يستخدمه الكتاب فيما يريدون .

فلنترك تلك الفروع ، وقد اعترفنا بقيمتها ، لأن الغرض من هذا الكتاب أن نتبع بناء الرواية بشكل عام أو بالنسبة إلى رواية بعينها أكثر من تتبعنا للتنوعات الهامة التى تولدت منه . وما يزال كثير من هذه الأشكال يدعو إلى الجدل ، وأود أن أظل قدر الطاقة ، بعيداً عن هذا الجدل ، وربما كان كتاباً لبوك وكاروثر من أحفل الكتب بالمشاكل الجدلية المباشرة أو غير المباشرة . فبعض الأشكال فى رأى لبوك جيد وبعضها ردىء ، وخير الجميع عنده ما قام بهنرى جيمس . وعند كاروثر ينبغى أن يكون لكل رواية شكل محدد واضح مهما يكن موضوعها أو هدفها أو أسلوبها ، أما أنا فأسأبداً باقتراض أن الأشكال الرئيسية للروايات جيدة كلها : الروايات ذات الشكل المحدد والأخرى ذات الشكل الغامض ، وتلك التى تتقدم فى نمو صارم

والتي يبدو أنها لا تتطور أبداً . وسوف لا أدخل في الجدل الراهن ، بل سأحاول أن أسهم بقليل من النظرات العامة التي تمت إلى تلك الأمور بصفة .

وأول صعوبة هنا أن أغلب المصطلحات التي تتعلق بالرواية في الوقت الحاضر تدعو كلها تقريباً إلى الجدل أو بمضه أعنى من مثل . مصطلح « النموذج Pattern » و « الإيقاع Rhythm » و « السطح Surface » و « وجهة النظر Point of View » وغيرها . ومن المعتاد ، على سبيل المثال ، أن نجد النموذج عند هنرى جيمس . وحيثما يستخدم الناقد هذا المصطلح فإنه يضع فيه دفاعاً غير مباشر عن الرواية الجيمسية . وقد وجد فورستر النموذج الختص في رواية السفراء وكذلك كشف « الإيقاع » بصورة أكثر أصالة عند مارسيل بروست . بيد أن لبوك يفشل تماماً في الكشف عن اصطلاحه « وجهة النظر » في مؤلفات تولستوى ، وقد أفزع ذلك إلى حد ما . ولا تخلو الكتابة عن الرواية بهذه الطريقة من بعض القيمة . وسنقبل هذه المصطلحات في شيء من التجوز ، لأننا لا نؤمن بحق أن للرواية « نموذجاً » كالسجادة أو « إيقاعاً » كالحن . ونحن لا نذكر ما يتحدث عنه

فورستر عندما يذكر « النموذج » و « الإيقاع » لاعتنا ندرك أنه « لا نموذج » ولا « إيقاع ». وأيو هذه المصطلحات القابلة للجدل هو هنرى جيمس ، وقد كان انطباعيا صرفا ، أعدى النقد بألفاظه ذات الإيماءات والتلميحات التي يتضح بعضها البالغ عند تطبيقها على الأعمال الممتازة . فمصطلح « النموذج » قد يكفي تماما في مواجهة رواية « السفراء » أما مصطلح « الإيقاع » فقاصر تماما عن بيان خصائصه بروس . إذ أن هذا الإيقاع لو طبق عليه لوسمه بالماطفية المسرفة كما يمكن بحق أن يسم بها أى روائى من كتاب الترجمة الأولى . وبفس الطريقة نجد أنه من الحق البين أن نتحدث عن « نموذج » في رواية « الجريمة والعقاب » رغم أن لها « نموذجا » أو أن نتحدث عن « السطح » في رواية توم جونس رغم أن سطحها رائع . فالنقد يعترف بهذا ضمنا بالأ محاول الاعتراف به .

أما مصطلح « الحبكة Plot » فإنه يقف بمنأى من تلك المخاطر .. إنه مصطلح محدد ، أدبى ، ثم هو مطبق على نطاق عام . ويمكن استخدامه بأوسع معنى مألوف ، ثم إنه يعين لكل إنسان ، وليس للنقاد فحسب ، سلسلة الأحداث في قصة ما والقاعدة التي تربط بعضها ببعض . إنه مصطلح يشمل رواية « جزيرة الكنز Treasure Island »

و « ترسترام شاندى » *tristram Shandy* و « مرتفعات وخرنج »  
*The Ambassadors* ورواية « السفراء » ورواية *Wihering Heibhte*  
ورواية « الفرسان الثلاثة » *The three Musketeers* ورواية  
يوليسيز *ulysses* . ففى كل تلك الروايات تقع بعض الأحداث فى  
نظام معين ، وفى كل رواية يجب أن تقع أحداث ، وأن تقع وفق  
نظام معين . وما دامت الأحداث لابد أن تقع فإن ما يميز حبكة عن  
أخرى هو النظام الذى تسلكه الأحداث فيها . فالأحداث تجرى فى  
« جزيرة الكنز » فى خط وتجرى فى خط آخر فى رواية « سوق النرور »  
*Vanity Fair* . لهذا سيكون هذا الكتاب أقرب إلى دراسة بعض  
الخطوط التى تتحرك عبرها الأحداث فى الرواية . وبعبارة أخرى  
سيكون عرضا لبعض الحبيكات الرئيسية كل فى حدود قانونها  
الداخلى ، كما استخلمته الرواية . ولن أوجه اهتمامى إطلاقا إلى ما  
« ينبئ » أن تكون عليه تلك الحبيكات بل إلى ما هى عليه بالفعل .  
فالشئ الوحيد الذى يستطيع أن يحدثنا عن الرواية هو الرواية .  
إن أبسط شكل للقصص النثرى هو قصة تحكى سلسلة من الأحداث ،  
هى بوجه عام خارقة للعادة و « سيرة الدكتور فاوستس الشهيرة » مثال  
طيب على هذا ، وعنوانها يتضمن ميانا واضحاً لها فيها وهو « حديث  
عن الدكتور جون فاوستس الذائع الشهرة ومن مواطنى بلدة وتبرج

بألمانيا الساحر للتنبؤ الروحاني ، حديث نيين فيه أشياء غريبة رآها  
وفعلها بنفسه في الأرض وفي الهواء ، أثناء نشأته ورحلاته ودراساته ،  
ونهايته الأخيرة . الرواية كاذبة الإعلان تتجدا ولا إلى إثارة فضولنا غير  
المحدود . إنها أحد تلك الكتب التي تحتفظ بانتباهنا عن طريق سرد  
الأحداث على طريقة « ثم . . . و ثم » ، لانتهم فيها بالدكتور فاوستس ،  
بل بما سبق من أحداث . ومن المؤكد أن هذه الأحداث تثير  
دهشة القارئ لأن أى شيء قد يحدث : فقد يهبط مستوفيليس  
بفاوست ليرى الجحيم ، أو يطير به من وتبرج إلى ميونيخ . فليس  
هناك صلة قوية بين الأحداث والأماكن ، فقد تقع الأحداث وفق أى  
نظام ، كما أن للجحيم موقعا جغرافيا مثل ليزج أو فينيسيا . والنظر  
الوحيد الذى ما كان ليحدث في وضع آخر هو موت فاوستس وهبوطه  
إلى الجحيم في الفصل الأخير . وباختصار فإن الكاتب يرضى دائما  
رغبته دون أى قيد في إبراز الخوارق طوال الوقت ، وهذا ما يفضى  
على الكتاب بساطته الساحرة . الحدث هنا « هروب » دائم .  
على أن هذا السحر لا يمكن أن يتأتى لأى كاتب متحلق ، ولم  
يتأت قط لأحد منذ نجاح هذه الرواية . إنها تعتمد على غيبة الجسكة  
وعلى حرية تمسكية غير منتظمة . وكان على هذا اللون أن ينتهى .

يظهر الحكمة في فن الرواية . غير أنه ما يزال هناك شكل من أشكال الرواية يصطنع منهجاً في مثل سذاجة سيرة « الدكتور فاوست » ، ويتم هذا الشكل في حدود أكثر صرامة ويزيد من المهارة ولكن يصدق أقل كثيراً . ولما كان هذا الشكل أبسط أشكال الرواية وأكثرها ذيوماً وأقلها قيمة . فإنه يصلح مدخلاً إلى الأنواع الأكثر أهمية .

وأقصد بالطبع « الرومانس » فانيها كما في « الدكتور فاوست » أن تثير فضولنا ، ولكن من الواضح أن حب الاستطلاع يزداد حدة إذا اتبعت الأحداث خطأ معيناً ، أى إذا جعلت القارئ يتساءل : ماذا يمكن أن يحدث بعد ، بدلاً من أن يطلب حادثة خارقة أخرى ، كذلك يستطيع القاص أن يثير مستوى جديداً من الانفعالات الحادة كالتوقع والفرح والخوف وما شابه ذلك ان استخدم سياقاً مترابطاً لا بمجرد وقائع متعاقبة . ويحلل الحدث الواحد المركب مكان الأحداث الكثيرة المتتابعة . وعليه من ثم وقد أثار هذه الانفعالات ، إذا أراد الاستمرار في إمتاع القارئ ، أن يقدم إليه ما يطمئن معه إلى أن هذه الانفعالات ستهدأ مرة أخرى . ولما كان عامة القراء قد استمتعوا في « الدكتور فاوست » بمجرد أحداثها المتعاقبة فقد أمكن



أن تنتهى نهاية غير سعيدة . أما « الرومانس » أى « رواية الحدث » فلا بد أن تنتهى نهاية سعيدة لأنها تسبب للقارئ بعض الألم أحياناً ولأن المتعة هدفها الأول . إننا لا نستمتع فيها بالمخاطر التى يمر بها البطل بنفس الحرية المطلقة التى نستمتع معها بوقائع من « الدكتور فاوست » إلا لأننا نعلم أنه سينجو فى النهاية . وهناك روايات لا يسمح فيها للبطل بالنجاة ، غير أن هذا النوع لا يهتم بالحدث وحده ، إنه يثير أحاسيس أكثر تعقداً من الفضول أو الخوف أو التمسك فى النهاية ، وليست للمتعة التى يقدمها لنا من قبيل هذا القص البسيط .

إن ما يفتننا فى رواية الحدث ، إذن ، هو المتعة المطلقة بالأحداث الحية . ولا شك أن سرد الأحداث العنيفة يمتعنا ، وتطيل ذلك أمر خاص بعلماء النفس ، وفى رواية الحدث يمكن أن يكون للحادثة الصغيرة نتائج كبيرة غير متوقعة تفرع ثم سرعان ما تزيد على الحصر وتنسج فيما يبدو نسيجاً معقداً يحل بعد ذلك بطريقة غاية فى البراعة . فالحدث يستحوذ على اهتمامنا بتعقده وحده . وهو ما يمتعنا مادام قد استحوذ على اهتمامنا ، غير أنه لما كانت الشخصيات لا ترسم بدقة فإن للأحداث تدفع الشخصيات إلى أعمال تساعد على تعقد الحدث . ولكن الحدث هو العنصر الرئيسى ، واستجابة الشخصيات له شيء

عرضى ، من طبعته دائماً أن يخدم الحكمة - وتكون طبيعة الشخصيات وقدراتها بوجه عام بالمقدار الذى يتطلبه الحدث . ففي « جزيرة الكنز » لابد أن يكون تrelawney غير قادر على كتمان السر ، وإلا لما استطاع القراصنة أن يعلموا أنه كان مبعراً للبحث عن كنز . وكذلك كان يجب أن يكون سلفر Silver دبلوماسياً ، وإلا لما وصل البعارة إلى الجزيرة دون أن يعلم بأمرهم أحد . وكذلك كان ينبغي أن يتشاحن القراصنة فى الوقت المناسب وإلا لما فازت الفئة القليلة الطيبة . ولو أن سلفر وأتباعه قتلوا كل زملائهم المخلصين فى السفينة ، واستولوا على الكنز ، وعادوا مبحرين ، ثم قبض عليهم وأعيدوا إلى إنجلترا وأعدموا لما كانت « جزيرة الكنز » رواية حدث ، بل لكانت شيئاً آخر ، لعله أن يكون أكثر قيمة إلى حد ما .

وربما كان هذا النوع من الروايات التى تصف وقائع غير مألوقة بطريقة تهدف إلى الامتاع هو أكثر أنواع القصص دليلاً ، وهذا النوع لا يتضمن « جزيرة الكنز » وحدها بل يدخل تحته كذلك رواية « إيشاهو » Ivanhoe ورواية « الدير والمدفأة » The Cloister and the Hearth وهو يتضمن من الناحية الأخرى حشداً من الحكايات ذات القيمة الضئيلة تنتهى بحكاية المغامرات

والجرعة المألوفة . كل تلك القصص بطبيعتها لا بد أن تصحرف عن الحياة المدنية الطبيعية كما نرى في رواية « إيفان هو » التي تعتمد على العصيان المدني في وقت كانت فيه الأوضاع الطبيعية للحياة غير قائمة ، في حقبة تاريخية كانت الحياة فيها مفعمة بالخطر . ومع أن مادة الرواية الأولى أكثر وزناً فإن ذلك لا يجعلها أعلى شأنًا من الثانية فإن ما سيطر على الكاتب كان المغامرة ذاتها ، والهروب من خطور الحياة العادية الرتيبة الخالية من الإثارة . ومن ثم ، كان من الضروري أن تكون « رواية الحدث » مهزلة من الحياة ، إلا إنه من الضروري كذلك أن يكون هذا الهرب آمناً ، كما أنه لا ينبغي أن يكون مثيرة فحسب ، وإنما ينبغي أن يكون كذلك موقوتاً . ولا بد أن يعود البطل بعد الانتهاء من مخاطره إلى حياته المنتظمة الآمنة بغير أن تخلف المخاطرة في حياته آثاراً تحول دون ذلك . والمصادفة وجب المغامرة قد تدفعان به إلى المعصية التي تشبع رغبته . ولكن اهتمامهما بماوراءهما من معان وأهداف ينبغي ألا يفوق اهتمام المؤلف . وهكذا لا يتحسس أبطال سكوت Scott لمعرفة الأسباب التي يقفون من أجلها . ومن ثم نجد البطل في « المات المتيق » Old Mortality يقف موقفاً محايداً بين الأساقفة والمعاهدين . فالبطل لا يهتم عملياً بذلك ، والامر الرئيسي الذي يشغفه هو المغامرة والهروب وبجرد النجاة .

وخلال وقائع « رواية الحدث » تموت بعض الشخصيات الثانوية عادة ، ويقتل الشرير ، وربما ضحى المؤلف ببعض الشخصيات الخيرة ، دون أن يصيب ذلك الرواية بأى ضرر ما دام البطل يعود بعد رحلته الصاخبة إلى بر السلامة والاستقرار : فالحبكة ، باختصار ، تتمشى مع رغباتنا لأمع عقولنا . إنها تكشف فى قوة أكثر مما نملك نحن عن رغبتنا فى أن نمحيا حياة خطيرة ولكنها آمنة ، وأن نقلب الأشياء رأساً على عقب ونخرج على ما يمكننا الخروج عليه من قوانين وننجو مع ذلك من العواقب . إنها صورة خيالية للرغبة أكثر منها صورة حياة . وعلى هذا فليس لها أية قيمة أدبية إلا إذا كانت الرواية إلى حد ما رواية شخصية أيضاً كما فى روايات سكوت وستيفنسون .

رواية الشخصية أهم أقسام القصص النثرى ، وأهل رواية « سوق الغرور » أتقى مثل عليها فى الأدب الإنجليزى فليس فيها بطل ولا فيها ذلك الشخص الذى يتدفع فى تهور إلى الحدث ، ولا أية حبكة بارزة أكثر مما ينبغي وليس فيها حدث حاسم تشارك كل عناصرها فى صفة « ولا النهاية التى يتحرك نحوها كل شئ فيها ، والشخصيات فيها لا تفهم على أنها جزء من الحبكة ، بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل ، والحدث تابع لها . فبينما يكون للحوادث الخاصة

فى رواية الحدث نتائج محدودة نجد هنا أن المواقف عامة أو نمطية ،  
 مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات ، أو لتقديم  
 شخصيات جديدة . وما دام المؤلف يفعل ذلك ، فإن أى أمر قد يحدث  
 ما دام حلوته محتملا . وقد يشكر المؤلف حبكته أثناء كتابته  
 الرواية مثلاً كان يفعل ثاكرى كما هو معروف . كما لا يتحتم على  
 الحدث أن ينبع من التطور الداخلى أى من التغير النفسى للشخصيات  
 ، ولا يلزم أن يكشف لنا عن أية صفة جديدة للشخصيات ، ولا عن الوقت  
 الذى تتضح فيه . بل كل ما نطلبه منه أن يكشف عن صفاتها المختلفة التى  
 كانت لها منذ البداية فإن تلك الشخصيات تكاد تكون دائماً ثابتة  
 على حالة واحدة . إنها كمنظر طبيعى مأوف ، يدعشنا من وقت  
 لآخر إذا ما طرأ عليه مؤثر من ضوء أو ظل يغيره ، أو عندما نراه  
 من زاوية جديدة . فإميليا سيدلى — Amelia Sedley وجورج أوزبرن  
 George Osborne وبيكى شاربBecky Sharp وراودن كراولى  
 Roudon Crawley شخصيات لا تتغير كما تتغير يوستاسيا قاي<sup>(١)</sup>  
 Eustacia Vye وكاترين إيرنشو Catherine Earnshaw

---

(١) يوستاسيا قاي . إحدى شخصيات رواية عودة الفرب لتوماس هاروى  
 ( ١٨٤٠ — ١٩٢٨ ) وله عمدة كاستيروج « و » « قس » وغيرها .

فالتغير الذى يعروها هو إيضاح فى لحظة حاضرة دائمة الامتداد أكثر منه تغيراً يحدث على مدى زمن مستمر . إن لها منذ البداية ، ضمناً وأخطاءها وغرورها ولم تفقد شيئاً من ذلك حتى النهاية ، أو ما تغير بالفعل لم يكن ذلك ، إنما الذى تغير هو معرفتنا نحن بها .

والشخصيات فى « سوق الغرور » هذه انخاصية من الثبات وهذا الكمال منذ البداية ، وتلك إحدى السمات الجوهرية للشخصيات فى رواية الشخصية . ونجد تلك الشخصيات عند سموليت Smollet وفيلدينج Fielding وسكوت Scott وديكنز Dickens وترولوب Trollope وقد تبدو خاصية الثبات هذه متعارضة مع الصدق ، وكثيراً ما وصفت بأنها خطأ . ويرى بعض النقاد أن الشخصيات ينبغي أن تكون أكثر شبهاً « بالحياة » ، وأنها ينبغي ألا تبدى ، على النوام ، جانباً واحداً للقارئ ؛ بل أن تلور مبدية لنا كل جوانبها بدلاً من ذلك البسط الذى لا يتغير . ويسمى فورستر هذه الشخصيات بالشخصيات البسطية ، ويأسف أنها كذلك . ومع ذلك ، نهى موجودة ولا بد من سبب لوجودها . فإننا نصادفها بالآلاف فى رواية الشخصية . مما يدعونا إلى الاعتقاد بأن « سطحيها » تخضع لمنهج أكثر من كونها أخطاء وقع فيها كبار الروائيين من كتابه

رواية الشخصية . ولنا أن نسأل لماذا لا ينبغي أن تكون الشخصية مسطحة ؟ والجواب الوحيد الصحيح على ذلك هو أن الذوق الخالي في النقد يفضل الشخصيات ذات الأبعاد . ولعل ذوق الجيل التالي يؤثر الشخصيات المسطحة . ولكن تساؤلنا ينبغي أن يوجه إلى معرفة الأسباب التي تدعو إلى وجود الشخصية المسطحة وذات الأبعاد . وسأحاول في نهاية هذا الفصل أن أبين أن الشخصية المسطحة هي وحدها القادرة على الوفاء بفرض كاتب رواية الشخصية وأنها الأداة الضرورية للتعبير عن نوع واحد من رؤية الحياة .

فلنقبل الآن ثبات الشخصيات المسطحة على أنها خاصية وليست خطأ . فإذا يمكن أن يصنع الكاتب بها وهي على سطحيتها تلك ؟ ما وظيفة حبكته ؟ لن تتبع هذه الحكمة تطور الشخصيات ، لأنها ما دامت مسطحة لا تتطور ، وهكذا تكون وظيفة الحكمة أن تضع الشخصيات في مواقف جديدة وتغير من علاقاتها بعضها ببعض ومن خلال ذلك كله تجعلها تسلك سلوكاً معطياً . ومهمة كاتب رواية الشخصية تكاد تشبه مهمة معلم الرقص أكثر مما تشبه عمل الكاتب المسرحي ، فعليه أن يدفع شخصياته إلى الحركة الدائمة أكثر من دفعها إلى صنع الأحداث ، وهو في أغلب هذا يبقها مقفلة . ولهذا

كان لا بد أن تقدم بكى شارب Becky Sharp إلى جو سيدلى Joe Sedley وإلى السير بيت كراولى Sir Pitt Crawley وإلى الليدى شيشانكس Lady Sheepshanks وأن تخضع لهم وترتبط بهم . يتلون بألوانهم ، على أن تظل لها في نفس الوقت ، وبصورة أوضح صفاتها الميزة التي تتوقعها منها ، أو أن تعود على الأقل دائماً إلى هذه الصفات . وتكون الارتباطات عديدة بقدر ما يستطيع الروائي أن يتذكر ، وإذ كان لا بد أن يكون بينها فروق كافية كان عليه ألا يتقيد في نطاق الحبكة الصارمة ، أو أن يتقيد بضرورة تطوير قصته تطويراً درامياً . بل لا بد أن تتوفر له الحرية في ابتكار ما يتطلب . وهكذا أصبح من التقاليد المعروفة أن تكون الحبكة في رواية الشخصية مرنة وسهلة . وكما تخطط الشخصيات في رواية الحدث بحيث تلائم الحبكة ، فإن الحبكة هنا تهيأ لتوضيح الشخصيات . فالشخصيات في جزيرة نيكز شخصيات عامة ، والحبكة محددة ، أما في « سوق النرور » فإن الشخصيات محددة والمواقف عامة .

إلى هنا نكون قد فرقنا على وجه التقريب بين نوعين من الرواية : نوع لا بد أن تطور فيه الحبكة بدقة ، ونوع يحسن أن ترتجل فيه بمرونة . وطبيعى أن فصل هذين النوعين من الناحية النظرية أكثر



سهولة من الناحية العملية ، كما أنهما يوجدان متداخلين في بعض الروايات فمن الصعب أن نضع لأول نظرة ، من الناحية الشكلية ، روايات مثل رودريك راندوم Rodrick Random وتوم جونز Tom Jones والميات العتيق Old Mortality ومارتين تشازلويت Martin Chuzzlewit في واحد من هذين القسمين . ففي كل منها كثير من الأحداث تقود إحداها إلى الأخرى ، وفيها سعى وراء حل سعيد للوقف العقدي . ولكننا نجد ، من ناحية أخرى ، أن أغلب شخصياتها الناجحة مستقلة تماماً عن الحدث الرئيسي ، كما أن استجاباتها نمطية أكثر منها نافعة . كل تلك الروايات تنقسم في بعض جوانبها إلى رواية الحدث وإلى رواية الشخصية في جوانب أخرى ، فهي توفق بين النوعين توفيقاً يفرى القارئ بقبوله . ففيها كل عناصر « الإيهام بالحقيقة » وإثارة الفضول والنهاية المطمئنة ، ولكن فيها ، مع ذلك ، قدرأ كبيراً من الحق . وروايات « رودريك راندوم » و« توم جونز » من روايات البيكاريكس<sup>(١)</sup> Picaresque وهو نوع عجيب في الرواية الإنجليزية ، يتفرد بصفات جذيرة بالدراسة . ولعلنا تقدم له دراسة منفصلة .

---

(١) رواية شخصياتها من اللامعين والأقارب والأشرار : « المترجم » .

واضح أن الغرض من هذا الشكل أن يقدم عدة مواقف وموضوعات متنوعة للسخرية والفكاهة أو صوراً نقدية . وحتى القرن الثامن عشر لم تكن الرواية قد تخلصت تماماً من أغلال القصة القائمة على شخصية واحدة ينبغي أن تكون حاضرة دائماً ، ورغم أن رسم الشخصيات وقتئذ كان يعد الشيء الأساسي فإن الراوى كان يظل دائماً بارزاً على السطح . وهو ربما شكك في مقدرة شخصياته حتى يظل ممسكاً باهتمام القارئ ، وربما شعر أن القصة الثيرة ، المليئة بالمغامرات ، أمر ضرورى . وعلى أى حال فإن الحكاية التى تدور حول بطل كان لابد أن تمضى فى سيرها وعلى الكاتب فى نفس الوقت أن يخلق البررات لظهور عدد جديد من الشخصيات . لهذا كان لدينا البطل الرحالة ، ينتقل من حانة لأخرى ، مرة فى الريف وأخرى فى لندن ، قارعا أبواب العظماء ، مصاحباً للأوغاد والصيوص ، معانياً فى سجن أو على ظهر سفينة ، معانياً من تصاريق القدر ، حوله ومره ، مختللاً ذلك جميعه ، لا لأن اللقاص أى تعاطف مع معاناة بطله وحظه ، ولكن لأنه حريص على التنويع ، يصر على أن يحشد أكبر عدد مستطاع من المواقف المتناقضة . ولعل ذلك يوضح . بعض الشيء ، هذه « اللامبالاة » التى يضع بها سموليت أبطاله فى أدوارهم ، وجود

إحساسه الشديد بنحوم . فتصنع نرى رودريك راندوم<sup>(١)</sup> يعاني ألوان العذاب في المدرسة في رمبرتشاير ، ولكننا لانهم بعذابه فإن اهتمامنا ينتجه إلى الصورة البالغة التأثير التي يرسمها الكاتب للأستاذ الذي يصب على تلميذه هذا العذاب . ويعاني رودريك مرة أخرى عندما يدرس الطب، ولكننا نهم فقط بدعى الطب الذي يفر به . ويتقابل رودريك في طريقه إلى لندن بكل من يمكن أن يصادف المرء من سوء في عربة عامة من الأشرار ، حتى قاطع الطريق . وفي لندن يتلقى الحكمة على يدي محتالين . كما يتعلم أساليب النجاح في الحياة العملية على يد عضو من أعضاء البرلمان . وكل ذلك لا يكفي ، بل لابد أن يكون للبحر دور أيضاً ، وهكذا يلتحق رودريك بالبحرية . وفي هذه المرة لا نستطيع أن ندرك كيف ظل يحتمل عذابه ، فقد مر خلال تجربة تكفي لقتل ثلاثة أبطال أقوياء ، ولا يملك إلا أن نتعرف اعترافاً شكلياً بأنه ما يزال على قيد الحياة . وهكذا نرى أن كل ما حدث لرودريك ما كان يمكن أن يحدث لرجل واحد ، ولكن هذا لم يكن له أدنى أهمية عند سموليت ، الذي لم يكن هدفه إلا أن

---

(١) رودريك راندوم : تأليف سموليت وهي رواية من أدب اليكاريك « أدب العطار » .

يقدم لنا أكبر عدد مستطاع من للناظر والشخصيات ، وأن يرسم لنا  
بذلك صورة عريضة للحياة في عصره .

أما الحبكة في رواية توم جونس فإن وقائعها أكثر احتمالاً  
وبناءها أكثر ارتباطاً ، ولكن هدفها هو نفس الهدف . والشخصية  
الرئيسية في رودريك راندوم لم تتعدد ملاحظتها تماماً ، فإنها كما أراد لها  
المؤلف آلة حية ولكنها من مستلزمات الحبكة . أما توم جونس  
فشخصية حقيقية ، شخصية البطل الرحالة ، ومن خلاله يقدم فيلدينج  
حشداً من الشخصيات ، ولكنه ذو وجود أصيل مثلهم . ومع ذلك  
فلأنه شخصية كان على أشخاصه أن تكون محتملة ، وما كان يستطيع  
أن يسلك مثل رودريك راندوم دون شعور بالمشولية ، وما كان من  
الممكن أن يقع له هذا الحشد المذهل من الأحداث . بل كان عليه ،  
باختصار ، أن يؤدي دور شاب عادي ليس له هدف شخصي بينما  
يقوم بدوره كوسيط في تقديم الشخصيات . وهو يقوم بالدورين معاً .  
وإذا كان توم جونس ، نتيجة لذلك ، أقل تنوعاً من رودريك  
راندوم فإنه أسمى منه في حقيقته الممتدة وقربه من الواقع . ومع ذلك  
فكما تغلب بذكاء على الصعاب الكامنة في وظيفة البطل للزوجة ،  
فإننا نحس دائماً بتلك الصعاب في خلفية الصورة . والحبكة في « توم

جونس « حبكة محكمة البناء لصورة المجتمع أكثر منها حدثاً متكشفاً . والأحداث فيها موقوتة بدقة ، فهي تأتي بحيث تناسب خطة الرواية ولكنها ليست حتمية أبداً ، ونحن لا نرى فيها منطق الحدث ، وإنما نرى عقلاً منظماً دقيقاً يرتب كل شيء وفق هدفه الخاص . وهذا كما في رواية سموليت ، يحمل القارئ في رحلة واسعة ( بانورامية ) إلى أعماق المجتمع ، رحلة تتكشف فيها كل الملامح الهامة بصورة مباشرة . ومن هاتين الروايتين نستطيع الآن أن نستخلص نتيجة أبدا . وهي : أن موضوعها لم يكن مجرد رسم للشخصيات ، وإنما أيضاً تقديمها في ذلك التنوع الذي يوحى بصورة المجتمع . وهذا من أهداف رواية الشخصية ، وهي تتميز ، من تلك الزاوية ، عن أغلب الأشكال الأخرى للرواية . ومن الواضح أن ثاكري Thackeray كان مهتماً بالمجتمع ، وأن إميلي برونتي Emily Bronte لم تكن تهتم به أبداً .

وغرض رواية اليكاريسك إذن أن تأخذ شخصية رئيسية داخل سلسلة متتابعة من الناظر وأن تقدم عدداً كبيراً من الشخصيات ، ثم تبني عن طريق ذلك صورة للمجتمع . وما يزال في الرواية المعاصرة ما يسير معها في نفس الاتجاه : القصة المعادة للشباب الذي يبدأ حياته من ظروف بالغة السر ثم يثب رأساً متخطياً كل طبقات المجتمع حتى

يبلغ القمة . فبطل ويلز للتساق يشبه تماماً بطل سموليت الرحالة . كان الترحال أم وسيلة للتعرف على المظاهر المختلفة للحياة الاجتماعية في القرن الثامن عشر ، كما أصبح النجاح أهم الوسائل في أيامنا هذه . وكان الترحال حينذاك عسيراً وكانت قلة قليلة فقط هي التي تقوى عليه ، وهؤلاء كانوا في وضع يمكنهم من أن يحكموا للأغلبية كيف كانت هناك قطاعات كاملة من المجتمع لم تكن أغلبية هؤلاء الناس . تستطيع أن تتصل بها اتصالاً حقيقياً . فالنجاح اليوم في مثل صعوبة الترحال في القرن الثامن عشر . وله نفس مزاياه . على أن من يرحل أو ينجح يميل بالضرورة إلى الحديث عن معرفته المكتسبة الخاصة ، كما يميل إلى تقديم صورة عن الشخصيات التي التقى بها ، وفي رواية الهيكاريسك قديمها وحديثها ، توجد عادة محاولة لتقديم المعلومات كما يفعل دارس الاجتماع ، أو عالم الأخلاق ، أو الصحفي النابه . ولهذا الحقيقة بعض الأهمية إذ أنها تؤكد ولو بطريقة خاطئة ، نظريتنا في أن كاتب رواية الشخصية يهتم على اختلاف في الدرجة ، بحياة المجتمع .

ورواية « للمات العتيق » Old Mortality من نوع مختلف تماماً فقد نيل للوهلة الأولى ، إلى وضعها بين روايات الحدث ، وننتهي

من ذلك . بيد أنها رواية شخصية أيضاً . فيها شخصيات قليلة تميز  
في عالم مختلف بعيد عن الحدث الرئيسى من بينها كودى هيدرج  
وأمه Cuddie Headrigg ، فهما لا يرتبطان بالحبكة ، ويعملان  
مستقلين كأنهما في رواية أخرى ، خاصة بهما . والبطل هنرى مورتون .  
Henry Morton يمثل تماماً شخصية «رواية الحدث» : وقد تستطيع  
القصة أن تسير قدماً بشخصياتها الرئيسية للرسمه رسماً تقريبياً ، وهى  
مورتون وكلفر هاوس واثنديل ويبرى . والحق أن من أنجبته عبقرية  
سكوت من شخصيات فى هذه الرواية زائدون عن الحاجة ، مثلهم  
تماماً مثل شخصياته فى سائر « روايات ويبرى » . وكلاهما  
المجموعتين من الشخصيات تتداخل فى علاقاتها ، لكن على صعيد  
مختلف عن ذلك الذى تتحرك فيه الحبكة ؛ وكلما التقوا توقفت  
الحركة السطحية للرواية ، وتتحول الرواية إلى كوميديا يبدو كأنها  
تميل الحدث إلى لغو ، ونجاة تعرضه كأنه الحقيقة . وعندما تفكر فى  
شخصيات سكوت الكبرى ، كودى هيدرج وأندرو فير وينر  
Andrew Fairweather وايدى اوتشيلترى Edie Ochiltree وكاليب  
بالدرستون Caleb Balderstone فإننا نفكر فيهم كأنهم « كورس »  
أو مجموعة مشاهدين للحدث اللصطنع والضجة والغضب ، تلك العناصر  
غير المهمة التى تتلاشى فى النهاية الفجة المتوقعة . وهذه الشخصيات

تساعد في سير الحدث عن طريق الصادقة أو دون رغبة أو بانغزالهم عنه . ذلك الانزلال للتوجس . وفي مرة واحدة في جيني دينز Janie Deans يصبح هذا النمط من الشخصية المثل الأول ، وهنا يكون سكوت قد كتب أعظم رواياته . ولكن هذه الشخصيات في الأغلب تشبه النمط القدي يظهر في أية رواية من روايات الكيكاريسك وهي وإن تكن مثل بارتروج Partridge ومارسون آدمز Parson Adams وليسما هاجو Liamahago ، وهي وإن تكن أعظم منها فإنها من نفس القبيل .

كانت أعظم روايات سكوت ، إذن ، هي روايات الشخصية . وأبطاله وبطلاته فيها جامدون غير حقيقيين . والحدث عنده يكاد يكون دائماً ذا أصل مصطنع . فإنه لا ينبع من عواطف البطل لأن البطل عنده بوجه عام ، لا عواطف له . كما أن الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله لأن هذه أيضاً يكاد يكون لا وجود لها لديه . وفي تلك الظروف يمكن الزج به في الحدث فجأة وذلك بوضعه في موقف يهيئه المؤلف على نحو ما . فقد يزج به ، على سبيل المثال ، في صراع سياسي لم يختره ، يحدد نفسه مشاركاً فيه بمحض الظروف . ويخطر البطل رومانتيكية بعيدة تماماً عن « واقع الحياة » وهو



يعود إلى حياته العادية وإلى نفسه دون أن تغير منه هذه المخاطر كثيرًا .  
فصحيح أن عبقرية سكوت تجعل الحدث حيا وحقيقيا إلى حد كبير ،  
كما تجعل شخصيات الرواية التي لم يكتمل رسمها ، مثل روب روى  
Rob Roy وكليفرهاوس Claver House وبيرلى Burley تتحدث  
كما ينبغي لثلاثها من الشخصيات أن يتحدث . فتسمع في حديثها تلك  
النفمة الدرامية القوية ؛ كما أن لها بعض المواقف والكرامة اللائقة  
بشخصية عامة ، وهي أكثر حيوية من الشخصيات التي يصنعها من  
التاريخ أى روائى آخر ، أكثر حيوية من ريشيليو عند دوماس  
وآديسون عند تاكرى . ومع ذلك ، فإنها لا تنقل حقيقة المدى طويل  
إذ تبين ذلك من خلال شخصيات أخرى ذات واقع أكثر حقيقة  
مثل : بيلى جارفى Bailie Jarvie وكودى هيلدرج وغيرها . وتنبع  
روايات سكوت من وقوفه موقفاً وسطاً غير ناجح . إنه كاتب رواية  
حدث ممتاز ، ورأسه عظيم للشخصيات ، دائم التفاضل مع نفسه ،  
وسرده للأحداث ليس دائماً فى متعة سرد دوماس ، ورسمه للشخصيات  
ليس دائماً فى خصوبة سموليث . وقد كان أعظم من الإثنين ، غير  
أنه لم يكن دائماً موقفاً فى أسلوب تعبيره ، حتى أننا ان لم تتفاضل  
من ذلك لما استطعنا أن نقدر ثراء عبقرته حق قدره .

وهذه الصفة التي تتميز بها روايات سكوت تصبح واضحة وضوحاً شائناً حين ننتهي إلى ديكنز . فلهلث في رواية « اللات العتيق » . حقيقة ثانوية حية ؛ بينما الهلث في روايات ديكنز ، باستثناء أمثلة قليلة متأخرة ؛ مجرد مؤامرة ميلودرامية بسيطة . ففي رواية « مارتن تشازيلويت » Martin Chuzzlewit نجد شخصية واحدة عظيمة فنة هي شخصية بيكسلف Picksniff ومجموعة من الشخصيات للمتعة ؛ ولكن الهلث ينتهي إلى ذلك النوع الرديء غير المقول من الروايات هو « رواية العادثة الغامضة » فإذا قارنا تحول مونتاج تيج Montague Tigg الطفيلي الساحر إلى صاحب شركات ثرى ؛ ومواقفه ضد جوناس تشازيلويت Jonas Chuzzlewit التي تنتهي بجرمة قتل ، وخداع المجوز مارتن Martin الدائب . بيكسلف Picksniff بنية كشف القناع عنه — إذا قارنا كل هذا بتناول سكوت للهلث لرأينا أن سكوت أكثر اتزاناً وجدية . وقد كان الهدف من الحكمة عند ديكنز ، بالطبع ، أن يحفظ باهتمام القارئ من الجزء للنشور في الصحيفة إلى الجزء الذي يليه . ولم يكن للحكمة وظيفة أدبية قط . إذ لم يكن ديكنز بحاجة إلى تلك الحيل الفنية لكي يقدم شخصياته ومحررها ، فقد كان ذا موهبة

فئة في هذا الشأن . فمقابلة أقرىء مارتين تشاريلوت العجوز في بداية  
القصة ، وزيارة يكسيف لتودجرز Todgers ، ورجلات الشاب  
مارتين ومارك تاپلى Mark Tapley — مع بعض التحفظ — إلى  
الولايات المتحدة . كل هذه ومضات ذكية من الإبداع الكوميدي  
وديكنز غنى بها . والحبكة في رودريك راندوم Roderik Ransom  
تقليد أدبي يحقق غرضاً عصره ، وإن كان قد انقضى الآن وقته .  
وعلى حين أن الحبكة في «المات المتيق» شبه واقعية فإنها في «مارتين  
تشاريلوت» لا واقع لها على الإطلاق . إنها تستلهم لإثارة اهتمام  
كان لابد أن يثور على أية حال .

وثاكرى أول من نبذ الحبكة نبذا تلما بوصفها تقليداً أدبياً  
وشعياً معاً . وقد كان هذا ، أكثر من شيء آخر ، ما جعله يوقم  
فى حبه النقدي ديكنز . فقد راح يرسم المجمع كما يفعل روائي  
القرن الثامن عشر الذين استحوذوا على إحصائه ؛ ولعلنا نتخيله  
يسأل نفسه :

إذا كان على أن أفعل هذا فلماذا لا أفعله مباشرة ؟ لماذا أتخذ  
بطلاً جواً لا يأخذنى من مظفر لآخر ؟ ولم لا أذهب إلى أى مكان  
أريد ؟ وهكذا يبدأ بعدد من الشخصيات يستلهمها من طبقات مختلفة

من الحياة الاجتماعية ، تلتقى في أماكن متعددة ، وتتحرك صاعدة ونازلة على السلم الاجتماعى ، تتخاصم فيما بينها أو تتصالح ، وتناقض أو تخضع ، ومن خلال تكشف حياتهم تنبسط العلاقات المركبة ويزيد عند الشخصيات حتى يشمل المجتمع كله . ففى رواية « سوق النور » نرى أن تطور العلاقات الاجتماعية وتجمعها هو الذى يخلق الأحداث ويصنع الحكمة . ورواية « سوق النور » من حيث طبيعتها وتوافقها مع نفسها ، أرفع من كل ما سبقها من روايات الشخصية فى الأدب الإنجليزى . فقد أزيلت منها العناصر المتناقضة وغير الأساسية . فيها شخصيات كثيرة التنوع كما فى رواية « توم جونز » وفيها أيضاً مثل ما فى تلك الرواية من تصوير شامل للحياة ، ولكن الصورة تتكشف بذاتها . وقد رأى بعض النقاد أن الحكمة فى « سوق النور » ليست فى مثل نجاح الحكمة فى « توم جونز » ومع ذلك فقد نجح بالطريقة البارة التى بنى بها فيلدينج حكته ؛ بيد أن أحداً من كتاب رواية الشخصية لم يستطع أن يستظم هذا التقليد الفنى بعد « سوق النور » مرة أخرى إلا من أجل غرض آخر ؛ كأن يكتب قصة خيالية أو قصة هزلية مثل رواية « مغامرات

هارى ريشموند » ، وذلك لأنها أصبحت طريقة عتيقة لتصوير المجتمع  
تصويراً جدياً .

وفى رواية « سوق الغرور » نبدأ بنفس المجتمع الذى رسمت  
الحبكة فى رواية « البيكاريسك » لتقدمه لنا . وكل ما يبقى من  
الحبكة هو سلسلة الأحداث التى تزيد الصورة اتساعاً وتنوعاً ، وتضع  
الشخصيات فى علاقات متباينة . وقد تكون هذه الأحداث  
« بسيطة » للغاية ، كمشاء أو حفلة مسرح أو لقاء غير متوقع ، وقد  
تضم بعض أحداث من الحياة أكبر من ذلك ، كعلاقة حب أو مبارزة  
أو موت . والذى نطلبه منها هو وجوب وقوعها بطريقة طبيعية قدر  
الإمكان ، وإلا بدت الحبكة مفتعلة .

وعلىنا بعد ذلك أن نتناول بالدراسة شكلاً آخر من أشكال  
« الرواية » ، يتطلب ، كما تتطلب رواية الحدث حبكة متطورة  
تتطوراً محكماً .



## الفصل الثاني

### الرواية الدرامية

تلك هي الرواية الدرامية . وفي هذا القسم تحقق القوة بين الشخصيات والحبكة . فليست الشخصيات فيها جزءاً من آلية الحبكة ولا الحبكة مجرد إطار بدائي يحيط بالشخصيات . بل تتنعم على العكس كلتاهما معاً في نسيج لا يتفصم . فالسمات المينة للشخصيات تحدد الحدث ، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطوراً إياها ، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية . والرواية الدرامية في أعلى مستوياتها ذات صلة بالتراجيديا الشعرية ، تماماً كما تتصل رواية الشخصية بالكوميديا . فالحوار في أكثر المشاهد توتراً في «مرتفعات بوينرينج» وفي «موبى ديك» يصعب التفريق بينه وبين العبارات الشعرية ، والشخصيات الكبرى التي لا تنسى في «سوق الغرور» و «توم جونز» تكاد تصبح شخصيات كوميديّة خالصة مثل فولستاف Falstaff وسير توبي Sir Toby .

غير أن الرواية النثرانية لا يلزم أن تكون في كل أشكالها

ذات طابع تراجمي . وقد تجذبت دائماً جين أوستن ، أول روائية مارستها بنجاح تام في إنجلترا ، ذلك الطابع التراجمي ، ولعلها كانت غير قادرة عليه . وقد يبدو هذا التل غريباً . بيد أنها غريبة لا تملو المظهر . كان فن جين أوستن ذاصلة جوهريه بهاردي أكثر منه بفيلدينج أو ثاكري . قرواياتها ، من ناحية ، تدور في دائرة واحدة وتلزم قطاعاً واحداً مركباً من الحياة ، ينتج عنه بالطبع توتر في الحدث ؛ وهذا التوتر هو أحد العناصر الأساسية في الرواية الدرامية . ومن ناحية أخرى نرى أن الشخصية عندها لم تعد مجرد شيء نستمتع به ، كما كانت عند فيلدينج وسموليت وسكوت . وكما ظلت بمد ذلك عند ديكنز وثاكري . فالشخصيات عندها شخصيات فعالة ، تؤثر في الأحداث ، وتخلق المشاكل ثم تحلها فيما بعد ، في ظروف مغايرة فمعدما تلتقي اليزابيث بنيت لأول مرة بدارمي ، يتحدد على الفور معالم لقائهما التالي . ويبدأ الحدث تطوره من خلال التوتر المتغير بينهما ، ومن خلال بعض الوقائع القليلة من جانب الشخصيات الأخرى ؛ وهكذا يخلق التوازن القائم بين كل عناصر الرواية الحبكة ويشكلها . فليس هناك إطار خارجي ولا مجرد حبكة آلية ؛ بل كل ما هنالك شخصية وحدث في الوقت نفسه . شخص واحد في تلك الرواية ، ذو طابع كوميدى خالص ، هو مستر كولينز ، إذ ليس له تأثير كبير



في الحدث . إنه غاية في ذاته ، لا وسيلة وهدف في نفس الوقت ، ولهذا لم يتغير طوال القصة ، وفي الرواية عناصر كوميدية خالصة أخرى ؛ منها ، على سبيل المثال ، تلك للشاحنات المنزلية الهائلة بين مستر ومستر بنيت . غير أن مثل هذه الشخصيات والمواقف لا بد أن توجد في أغلب الروايات الدرامية . فلتوماس هاردى فلاحوه الذين يحققون من حدة التوتر ويضيفون إلى توازن الحدث ؛ وتبتخلم هذه الشخصيات ، إلى حد ما ، لنفس الغرض الذي تستخدم من أجله الحبكة الثانوية ، دون أن تكون هي حبكة ثانوية . وتتمثل العناصر الحقيقية في « روايات وسيكس » لها ردى بالطبع ، في شيء آخر ، في تطور التوتر المتغير الذي يسير نحو النهاية ، فإذا كان ذلك لا يمثل في أغلب عناصر رواية « الكبرياء والهوى » لجين أوستين فإنه يمثل في نصفها على الأقل .

الحبكة في رواية « الكبرياء والهوى » غاية في « البساطة » نقول مسر بنيت في الفصل الأول « يا عزيزي ، إن مسر لونغ تقول لي : إن شاباً على حظ كبير من الثراء من سكان جنوب إنجلترا قد اشترى نيدر فيلد » . وهكذا تنشأ حالة من التوقع ، ويضل الشاب ، ومن تلك اللحظة تبدأ الأحداث في التطور : يستغل في لحظة صديقة حراسي

وهناك خلافت وزارات ، وقع يتجلى ، السمع الطيب المعشر التدفع  
 في جبهه جبهة بيت ، فإذا هو مهياً منذ اللحظة الأولى ، لأن يرتبط بها  
 رغم كراهيته لأسرتها ، ولكن صديقه ينصحه ألا يفعل ويقنعه  
 بمخاطرة النطق ، وأثناء ذلك يقين دارسى أنه وقع ، رغم تقديره ، في  
 جبهة إليزابيث أخت جين ، وبعد فترة من الصراع مع هواه يمرض  
 عليها الزواج في عبارات تحس معها أنها مضطرة إلى أن ترفض بشيء من  
 الغضب . وفي أثناء ذلك تكون قد وقعت بعض اللواقح التي أثارت  
 كراهيتها لدارسى ، فكبرياؤه تنيرها ، كما تشك في أنه حاول إبعاد  
 يتجلى عن أختها ، ثم إنها صدقت بعض الشائعات السيئة عنه . وتلقى  
 رسالة من دارسى عقبر ففضها عرض الزواج وكلما فيها أنها لم تنصفه ،  
 وتلك أزمة الحداث ، الوسط الأرضى للحبكة . وقد سار نحوها  
 كل شيء حتى تلك المرحلة ، غير أن كل شيء ، من تلك اللحظة ،  
 يصعرك تجاه نهاية أخرى حدثتها الأزمة . وهكذا ترى أن دارسى ،  
 على تمييز باطلته إليزابيث ، وإذا تأقده الذى كان يحمله يبدو بغضاً  
 أحيق ، يجعله الآن محبوباً ، وقد أصبح في ظروف أفضل . وعن طريقه  
 يعود يتجلى إلى جين ثم تصبح إليزابيث زوجة له ، بعد أن رسمت  
 عواطفها نحو دوائر الحداث الكاملة .

والفرق بين هذه الحبكة والحبكة في رواية الحدث يتمثل في اعتمادها الداخلى الصارم على قانون السببية . فقد كانت كراهية إليزابيث الأولى لدارسى حتمية نتيجة للظروف التى التقيا فيها ، لأن دارسى كان مزهوا بمكائنه الاجتماعية ، على حين كانت إليزابيث فى وضع حرج لمكانة أسرته غير اللائق ، ولأنهما كانا من طراز محدد الشخصية ، إلى درجة كان لابد لهما معها أن يكره أحدهما الآخر فى مبدأ الأمر . فقد كانت إليزابيث صادقة مع نفسها حين اعتقدت أن دارسى جامد العواطف متكبر حقود ، وقد كانت صادقة أيضاً مع نفسها حين اعترفت بخطئها وغيبت رأيها فيه . هذا والحدث هنا ينبع من خلال هاتين الشخصيتين اللتين ظلتا صادقتين مع ذاتيهما ، وهذا الثبات بهنئيهما الذى يشبه قانون الحتمية ، هو الذى يدفع الأحداث فى سبيلها ، ومن خلال تلك الأحداث تتكشف لنا بالتدريج حقيقة هاتين الشخصيتين .

والتماثل بين الحدث والشخصيات فى رواية من هذا النوع جوهرى إلى حد لا يمكن أن يبالغ المرء فيه مهما يقل عنه ، وقد نستطيع أن نقول إن أى تغير فى الموقف يتضمن دائماً تفسيراً فى الشخصيات ، كما أن كل تغير ، دراحى أو قسى ، خارجى أو داخلى

في كليهما بسبب معلوم أو غير معلوم، ينتج أو يتشكل من شيء فيهما، معاً، ومن تلك الزاوية تنفرد الرواية الدرامية من رواية الحدث ورواية الشخصية. ففي هذين النوعين الأخيرين ثغرة بين الحكمة والشخصيات. أما في الرواية الدرامية فلا ينبغي أن توجد مثل تلك الثغرة. فحكتها جزء من معناها.

ولكن إذا كان التغير في الموقف في رواية «الكبرياء والهوى» يتضمن تغيراً في الشخصيات فإن صدق سير الأحداث، أو الحكمة بعبارة أخرى، تأتي في الحل الأول. ويكون هذا التسلسل حتمياً في مجالين: فلا بد أن يكون فيه صدق داخلي في تتبعه لتكشف الشخصية وأن يكون له صدق خارجي بوصفه تطوراً دقيقاً للحدث. وبعبارة أخرى: تتكامل في الرواية الدرامية طبيعة هذين الوجهين من الصدق تكاملاً لا ينفك في أى نوع آخر من أنواع الرواية، فرواية الشخصية كما سأحاول أن أبين فيما بعد، تهتم مباشرة بالجانب الخارجى للواقع فحسب، وهى لا تتضمن، وراء ذلك، شيئاً يتصل بهذا الجانب، وإنما شيئاً غريباً عنه نسبياً. وتبرز رواية الشخصية التناقض بين الحقيقة والمظهر، بين الناس كما يبدو أمام المجتمع وكما هم في الحقيقة، أما الرواية الدرامية فإنها تبين أن الحقيقة والمظهر شيء واحد، وأن الشخصية حثت وأن الحدث شخصية.

وعلى هذا فقد يكون لهذين النوعين من الرواية نصيب متساوٍ من الصديق القنى ، ولكن انطباق المفهوم الدرامى هو الذى يكسب حبكته طبيعتها العضوية البالغة . فليس فى الحكمة ما يهمل المؤلف بيانه . أو يتركه لافتراض القارى . وقد تتضمن الحكمة أحداثاً متقابلة ، ولكنها لا يمكن أن تتضمن مجرد متناقضات . وهى منطقية مادام . للشخصيات شيء لا يتغير ، بداخلها ، يحدد استجابات بعضها نحو بعض واستجاباتها نحو الموقف . والأحداث فيها تسير سيراً تلقائياً ومنطقياً معاً ، مادامت الشخصيات تتغير ومادام التغير يخلق احتمالات جديدة . وهذا السير التلقائى المنطقى هو الطابع الحقيقى المميز للحبكة فى الرواية الدرامية . فكل شيء ينبع على نحو لا يقبل التغير منذ البداية . ولكن وجهي للمشكلة ، فى نفس الوقت ، يتغيران فيقلمان . تتأرجح غير متوقمة .

وكلا هذين العاملين ، المنطقى والتلقائى ، أو الضرورة والحرية ، على قدر متساوٍ من الأهمية فى الحكمة الدرامية . نخطوط الحدث لا بد لها أن تخطط . ولكن الحياة تفرقها دائماً وتحولها عن مجراها متبجة . « تأكل للعالم » ذلك لدى أعجب به نيتشه . وإذا بنى الموقف . بدون اعتبار لابتكار الحياة الحر ، فإن النتيجة تكون آلية ، حتى .

وإن كانت الشخصيات صادقة . وهذا النطق الخالي من الابتكار هو الذى جعل حكايات ميريمى Merimée خالية من الحياة بشكل عجيب ، وهو الذى جعلها سلبية على رغم ما فيها من رسم بارع للشخصيات . فوجود شخصياته محدود بملاقاتها بالموقف فحسب ، وقد وجدت لتتناسب مقتضياته ، وليس لها أية حياة تتجاوزها . وكأنما تضغط اللحظة المباشرة فإذا الشخصيات تنطلق مباشرة فى حدث كامل كل الكمال . ولكن هذه الشخصيات لاهرية لها فى الاختيار أو التفكير ، بل ولا حتى فى التأجيل . إرادتها لا تتعارض ، بل بولا حتى تفكر فى الحدث الذى توشك أن تقوم به ، إنها داخل الحدث تماماً كالمجاوات ، فليس فى كولومبيا أو فى كارمن توتر درامى . بكل ما هناك هو الحدث ، والأحداث تسير سيراً منطقياً ، لكنه غير حر ، ويخضع فى الحياة من حركة .

وفى بعض روايات هاردى نصادف نفس الخطأ بدرجة أقل كثيراً ؛ إذ يلاحظ فورستر أن على « الشخصيات أن تقف طبيعتها عند كل مرحلة ، وإلا أطلع بها القدر إلى حد يضيف معه إحساسنا بواقعتها ؛ فهاردى يرتب الأحداث معتمداً على السلبية . الحكمة عندهم الأساس « ورسم الشخصيات لتستجيب لمقتضياتها . فشخصياته فى قبضة فخاخ

متنوعة ، ثم هي أخيراً مغلولة اليد والقدم . وإحاطة على القدر لا تنتهي .  
ومع ذلك ، ورغم كل تلك الترايين التي قدمها بين يدي القدر ، فإننا  
لا نرى الحدث قط كأننا حيّا كما نراه في أتيجون أو يرينيس أو في .  
( بستان السكرز ) . إن القدر فوقنا ، لا في داخلنا ، وعنده هي السمّة  
الغالبة البارزة في « روايات وسكس » . ثم يقول فورستر مرة أخرى  
« هناك بعض المشكلات التي لم نحل أو حتى لم نوضع موضع البحث .  
في مصائب ( جود النامضة ) وبعبارة أخرى فإن المؤلف يتطلب من  
الشخصيات أن تقدم إلى الحكمة أكثر مما تطيق . وإذا استثنينا .  
روح الشخصيات الريفية ، لرأينا أن حيويها قد نضبت وذبلت ..  
ولا شك أن هاردى يعتمد على الضرورة اعتماداً واضحاً في « روايات  
وسكس » ، وجوابه على ما يعرض من أسئلة فجع فيه كثير جداً من  
التعميم ، وهو ، إلى ذلك ، يهمل معالجة كثير من المشاكل الحيوية ..  
ومع هذا فقد بالغ فورستر في أخطاء هاردى . فهو ينسى قوة الإبداع  
الهائلة التي تكسب روايات وسكس حركتها الحية رغم  
طغيان الحكمة .

ويستجج الاهتمام بمبدأ الحرية من الزيف ما ينتجبه الاهتمام بالضرورة  
وللنطق . وفي رواية « جين إير » مثال مشهور على ذلك ، تلك

الرواية التي لولا هفوة صغيرة لكانت رواية درامية بحق . فجبن  
تجب روشستر ولكنها تأبى أن تعيش معه ما دامت زوجته على قيد  
الحياة ؛ وتلك هي المشكلة الدرامية الحقة . فشخصية جين كلها وكل  
ما ينبغي أن يحدد سير الأحداث وفق الضرورة ، تلخصته جين حين  
رفضت أن تنصرف ضد ضميرها . وكان ينبغي أن تسير القصة إلى  
النهاية وفق هذا الافتراض ، لكن شرلوت بروثيه ، بدلا من ذلك  
تمحرق السيدة روشستر المتوهة لتخدم بذلك هدفها ، وبهذا تهزم القدر ؛  
وتهزم جين جاعلة مواهبها بلا معنى ولا قيمة ، وذلك بتدعيمها حادثة  
تنطوى على مزيج فائق الغرابة من اللطف والتسوية والبس . كانت  
القصة تسير سيرا دراميا حتى وقوع تلك الحادثة ؛ أما بعد ذلك فقد راحت  
المؤلفة ترتب أحداثها بنفسها . وفي حبكة الرواية الدرامية يكون  
مثل هذا الخطأ أمرا جوهريا ، يؤثر في كل الرواية ، في أحداثها  
وشخصياتها وكل عناصرها . ففي رواية « تاركري » « الوافدون الجدد »  
« New Comers » نراه يخطئ خطأ فاحشا فيقتل أم اليمى  
فارنتوش في صفحة ثم يعيدها إلى الحياة في الصفحة التالية ، ومع ذلك  
فإن القارئ لا يميز هذا الأمر اهتماما ، لأنه لا يهتم كثيرا بمصير  
الأحداث . ولكن شرلوت بروثيه ما كانت لتستطيع أن تخطو خطوة



مخططة في حبكة الرواية جميعها . وقد خلت خطوة واسعة كانت  
تتيجتها كارثة قاتلة .

و « مرتفعات وفرنج » أبعد تأثيرا في نفس القارىء من « جين  
إير » أو « عودة الغريب » . وذلك لأن التوازن بين الضرورة  
والحرية فيها مشدود بإحكام أكبر ، ومن ثم فهو أكثر تصادلا ،  
ويتحقق هذا التعادل من خلال حدة التوتر الذى يحدثه كل طرف  
من الطرفين بالآخر . ويستطيع القارىء أن يدرك مدى الصرامة التى  
سارت عليها الحبكة بالرجوع إلى المقالة الصغيرة القيمة ، المنشورة  
بمطبعة هوجارت لكاتب غير معروف . ومن تلك المقالة يبين لنا  
أن المؤلف قد رسمت بدقة إطار الضرورة المشروعة ، الموتوة ، الذى  
يجرى داخله الحدث . وهو يرجع إلى الرواية وحدها ليريك ، بمد  
ذلك ، مدى تلقائية الحدث وتحرره مما يمكن أن تلحقه به الحبكة من  
تشويه وكل ذلك يبدو حرية من جانب ؛ ويبدو ضرورة من جانب  
آخر . فكاتبين وهشكليف يتصرفان كل وفق إرادته الخاصة ، وسلوكهما  
حرية كاملة ، ومع ذلك فإنهما ، في نفس الوقت ، شخصيتان في تراجيديا  
قد رسمت ظروفها ونهايتها من البداية . وسير الأحداث صائب في  
كلا البعدين ، محتفظ بوحدة . وإذا رجعنا إلى « الكبرياء

والهوى « لوجدنا أنه يمكن التنبؤ بسير الأحداث — منذ لقاء  
إليزابيث الأولى بدارسى — إلى حد كبير . وهذا هو وصف جين  
أوستن لهذا اللقاء .

اضطرت إليزابيث ينيث أن لا تشترك في رقصتين  
وذلك لثقل الرجال بالحفلة ؛ وخلال فترة من هذا الوقت  
كان المستر دارسى يقف قريبا منها إلى حد مكنها من  
الاستماع إلى الحديث الدائر بينه وبين المستر بنجلي ،  
الذى كان قد ترك رقصته للحظات قليلة ليطلب إلى صديقه  
أن يشترك في الرقص . وسمعتة يقول له : هيا يا دارسى ،  
لن أتركك إلا إذا رقصت . إنى أكره أن أراك واقفا  
وحبك على هذا النحو للضحك . خير لك أن ترقص .  
ويجيبه المستر دارسى وهو ينظر إلى الأنسة ينيث  
الكبرى : « إنك تراقص أجمل فتاة في القاعة » .

دارسى : أودا إنها أجمل مخلوق وقعت عليه عيناي !  
ولكن هنا إحدى أخواتها تجلس خلفك مباشرة ، وهي

على غاية من الجمال ؛ وأظن أنها ستحظى بإعجابك . دعني  
أطلب من رفيقتي في الرقصة أن تقدمك إليها » .

فسأله وهو يتلفت حوله : « أى هؤلاء تقصد ؟ »  
وتوقفت عيناه لحظة على إليزابيث ، حتى التقيا بسيديها ،  
وهنا أرخى عينيه وقال في برود : « إنها محتملة . ولكننا  
ليست جميلة بالقدر الذى يفرى ؛ وليس لدى الآن للزواج  
لأهم بالفتيات اللاتي لا يحفل بهن الآخرون . من الأفضل  
أن تذهب للاستمتاع بأشسامات رفيقتك ؛ فإنك مضيع  
وقتك معي عبثاً » .

وأخذ المستر بنجلى بنصيخته . ومشى المستر دارمى  
وخلت إليزابيث موغرة الصدر نحوه ، وقد حكمت القصة  
بمرح كبير لكثير من أصدقائها ، فقد كانت تتمتع  
بحموية وروح مرحة . وكانت تجد المتعة في كل ما هو  
طريف » .

وبهذا اللقاء العابر تبدأ سلسلة من الأحداث تنتهى بزواج إليزابيث  
بدارسى ، وبينما تمضى في تتبع تلك الأحداث يراودنا الإحساس بأن

شيئا من ذلك سوف يقع . ومن خلال هذا الموقف العاير نذكر أنه مجرد خطوة ، لا تتضمن سلسلة من الأحداث المتعاقبة ، ولكنها تطور ، ومستطيع أن نلصق الفرق إذا قارنا هذا الموقف بموقف مماثل في رواية « سوق الفرور » . وهذا هو وصف ثاكري للقاء الأول بين ييكي شارب والسيريت كراولى :

كانت نوافذ الطابق الأول بيت السيريت مغلقة .  
أما نوافذ غرفة المائدة فكانت نصف مفتوحة ، وكانت الستائر مغطاة بأوراق صحف قديمة نظيفة .

ولم يحفل جون السائس ، الذى كان يقود العربة بمفرده أن ينزل ليضغط جرس الباب ، ولهذا طلب من بائع لبن مار أن يؤدي عنه ذلك . وعندما دق الجرس أطلت رأس من فرجة النافذة فى غرفة للمائدة ، ثم فتح الباب رجل يرتدى سراويل قنرة وحذاء ذا رقبة وسترة قديمة حائلة قنرة ، ويلف حول عنقه الكثيفة الشعر كوفية قديمة متسخة ، وكان أصلع ، أحمر الوجه ذا عينين رماديتين . وفم لا يفارقه الابتسام .

ويقسمال چون وهو جالس في مقعده : « أهذا  
بيت السيريت كرلولى ؟ » فيومى إليه الرجل  
قائلا : نعم .

فيقول چون : أنزل إذن هذه الحقائب

فيجيبه البواب : أنزلها بنفسك أنت

فيقول چون بضحكة خشنه : الأترى أنى لأستطيع  
أن أترك الجياد ؟ تعال . مد يلك أيها الرفيق الطيب ،  
وسوف تمنحك الأنسة بعض البيرة . ذلك أنه لم يعد  
يكن للأنسة شارب أى احترام ، فقد انقطعت صلتها  
بالأسرة ، ثم إنها لم تمنح الخدم أى شىء من الهبات عند  
رحيلها .

ويخرج الرجل الأصابع يديه من جيبيه ، ويقدم بعد  
هذا العرض فيحمل حقائب الأنسة شارب على كتفيه  
إلى البيت .

وتقول له الأنسة شارب : خذ تلك السلة وهذا الشال

معك ، وافتح الباب من فضلك » . ثم تلتفت إلى  
الناس قائلة : « سأكتب إلى منتر سيللى . وسأخبره .  
بسلوكك » .

وقادها البواب إلى غرفة المائدة .

لم يكن بالرفة سوى مقعدين من مقاعد المطبخ ،  
ومتضبة مستديرة ، ومدفأة وملقط لتحريك النار ووعاء  
صغير على نار تنز أزيزاً خفيفاً . وقطعة صغيرة من الجبن .  
فوق المائدة ، وقطعة خبز ، وشمندان من الصفيح وبعض  
البيرة السوداء فى وعاء كبير .

وقال لها البواب : أعلن أنك تناولت غداك ؟  
يبدو أن الجو هنا غير دافئ بما فيه الكفاية . أترغبين  
فى شيء من البيرة ؟

وسألته الأنسة شارب بترفوعظمة : أين السيريت .

كراولى ؟

فأجابها البواب .. هو .. هو أنا السيريت كراولى ..

وتذكرى أنك مدينة لي بقدر من البيرة لقاء جملي  
لأمتعتك . ها . ها . اسألي تفكر إذا لم أكن أنا هو .  
مسز تفكر ، لقد حضرت مس شارب ، أيتها اللريسة  
أيتها الخادمة !!

هاتان قطعتان نموذجيتان تمثلان أصلق تمثيل جين أوستن  
و ثا كرى وما بينهما من فرق هائل . فشهد جين أوستن لا يتم إلا  
بالمشاهد الأخرى التى أدى إليها ، بينما مشهد تا كرى قائم بذاته .  
فتحن ندرك ما فيه من شخصيات إدراكا مباشرا وكايا ، لأنها تسلك  
منذ البداية سلوكا نمطيا وفق ذواتها ذات الطابع العام ، وليس  
أمامها إلا أن تستمر فيما تصنع . على حين لا نستطيع أن نعرف اليزايت  
ودارسى ، إلا بعد أن يكشف لنا الحدث عنهما . والمشهد فى «الكبرياء  
والهوى » ليس المشهد الذى يحتمل أن تتبعه مشاهد أخرى متممة له ،  
بل هو المشهد الذى لا بد أن تتبعه مشاهد أخرى متممة . وإلى جانب  
ذلك فإن هذه المشاهد يفنى أن تكون مخالقة له أكثر من أن تكون  
شبيهة به . إنه تنوع فى الخالص وليس تكرارا للنمطى ، كما هو الحال  
فى رواية الشخصية .

ولما كان الأمر كذلك ، فإن هذه المشاهد تستلزم نهاية لها =  
وينقاد القارئ بالتدريج إلى الوعي بتلك النهاية ؛ وهي نهاية معروفة :  
للكتاب منذ البداية ، وربما كان هذا الإحساس الغامض الذى  
لأنترك حقيقته هو الذى يضى على الحدث فى رواية كرواية  
« مرتفعات وذرنج » ما فيها من جو غامض لانستطيع أن نحمله قط ..  
وإلى بروتيه عندما تصف مشهداً فى وسط الرواية فإننا نرى فيه  
حياة شخصياتها كاملة : كل ما كانوا عليه ، وكل ما يجنبه لهم  
المستقبل .

ولا بد أن الحكمة كانت فى ذهنها صورة كاملة منذ البداية ..  
وكذلك الشخصيات ، لا بشكلها المتنوع اليومي ، وإنما كحركة ، فى  
مسيرتهم التامة المتغيرة عبر الزمن . أما شخصياتنا كرى فلملها احتشدت  
فى ذهنه بصورة مفككة لأنها تولد كاملة دائماً ، دائماً هى ، تخلو من  
التوتر فى داخلها وفى داخل الحدث الذى يضمها فيه ، والشخصيات  
الدرامية لا تخلو من هذا التوتر ، التوتر بين كمالها الذى يبدو كالقدر  
وتسلسلها المتطور . وتقع مشكلة الزمن فى صميم مفهومها . حقاً إن الزمن



يحيط بيكي شارب . ولكنه يكشف عن كاترين إيرنشور . إنه  
المنصر الذى تتكشف فيه وهو المنصر الذى يتجدد مصيرها به آخر  
الأمر . ومن ثم فإن نهاية الرواية الدرامية أهمية بالغة جدا ، لأنها  
ليست مجرد ختام لأحداث القصة كما فى « سوق النور » ، بل هى  
التطور النهائى . إنها ليست نهاية الحدث فحسب ، إنما هى اللمسة  
الأخيرة التى تكسب الكشف عن الشخصيات كماله ونهايته .  
وليست شخصيات كاتب رواية الشخصية بحاجة إلى تلك اللمسة  
الأخيرة لأنها شخصيات تحيا فى حالة من الكمال الدائم . كما أن حبكة  
هذا الكاتب ليست بحاجة لأن تكون كاملة منذ البداية ، لأن  
شخصياته ، ببساطة ، كاملة منذ البداية .

أما نهاية الرواية الدرامية فإنها حل للمشكلة التى تبدأ منها حركة  
الأحداث ، وعندها يكون الحدث الخالص قد استكمل ذاته ، خالقا  
توازنا ، أو محدثا كارثة معينة لا يمكن تتبعها أكثر من ذلك . فالتوازن  
أول لولت هما الهايتان اللتان تتجه الرواية الدرامية نحو إحداها .  
ويحدث التوازن عادة لأسباب متنوعة فى صورة زواج موفق . . .

ونكتفى الآن بهذا القدر من الحديث عن التسلسل الزمني وعن  
النهاية في الرواية الدرامية . ونعود إلى « الكبرياء الهوى » فنتناول  
بجلا آخر تختلف فيه الرواية الدرامية عن رواية الشخصية . ألا وهو  
اقتضارها على مشهد ضيق وقطاع واحد من الحياة . ونحن نجد هذا  
التركيز في مجال الحدث في أغلب الروايات الدرامية . نجده عند  
هاردي ونابلي وبروتيه في « البيت ذو النوافذ الخضراء » بل ونجده  
حتى في « موبى دك » فعلى الرغم من سعة مسرح الأحداث في هذه  
الرواية فإن للنظر لا يكاد يتغير ، أى لا فرار منه . وسبب عزل للنظر  
في الرواية الدرامية واضح جداً : ففى الساحة المغلقة وحدها ، يمكن  
للصراع أن ينشأ وينمو ويتهى فى حمية . فكل الخارج مسدود ،  
ونحن ندرك ذلك أثناء مراقبتنا للحدث . لانهرب إلى مناطق  
أخرى ، وحتى إن وجدت ، فإننا ندرك أنها خارج زائفة لإعادة طرف  
الصراع ثانية إلى المسرح الرئيسى ، حيث يتحتم عليه أن ينظر  
مضيره : النظر هنا إطار تنمو داخله منطقية الحدث بلا عائق ،  
بحيث تنعزل عن التدخل التعسفى من العالم الخارجى . وهو يكسب  
هذه المنطقية ضرورتها ، وذلك بتحديد له المجال الذى تتحرك فى  
داخله تلك المنطقية .

ونستطيع أن نجمل النتائج التي وصلنا إليها بوجه عام ، قبل أن  
نمضي فنتوسع فيها . الحبكة في رواية الشخصية ممتدة ، أما في الرواية  
الدرامية فمركزة . وحدث الأولى يبدأ بشخص مفرد كما في رواية  
« رودريك راندوم » أو يبدأ بنواة كما في « سوق الفرور » ثم يمتد  
في محيط نموذجي ، هو صورة للمجتمع . وحدث الرواية الدرامية على  
العكس من ذلك ، لا يبدأ قط بشخصية مفردة ، إنما يبدأ بشخصيتين  
أو أكثر ؛ وهو يبدأ من نقط متعددة على محيط دائرته التي تمثل شيئاً  
مركباً ، لا نواة ، لعلاقات شخصية ، وتتحرك هذه النقط نحو المركز ،  
تجاه حدث واحد تتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتلوب . ورواية  
الشخصية تأخذ شخصياتها التي لا تتغير أبداً خلال مشاهد متغيرة ،  
وخلال طرق متعددة في الحياة الاجتماعية . والرواية الدرامية ،  
إذ لا تتغير وضعها ، تربينا المدى الإنساني الكامل للتجربة من خلال  
الشخصيات ذاتها . الشخصيات في الأولى غير قابلة للتغير ،  
والمنظر هو الذي يتغير ، وفي الثانية يكون المنظر غير قابل للتغير  
جوهرية الشخصيات بتأثيرها المتبادل بعضها على البعض . الرواية

الدرامية صورة لمسارب التجربة ورواية الشخصية صورة لمسالك الوجود .

ومن هذه النتائج العامة نستطيع أن نمضي في محاولة أخرى . وإذا وضعنا نصب أعيننا هذين القسمين للرواية كما هما ، فلا بد أن تؤمن . بأن أى قسم منهما لا يمكن أن يمتنعنا المعنى المعبر عن التنوع الإنساني . ما لم يلتزم حدوده الخاصة به . فالقسم الأول لا يستطيع أن يقدم تجربة شخصياته بما لها من مدى واسع وتجريد بدون مجاله المحدد . وكذلك القسم الثاني لا يمكن — بدون خاصية ثبات شخصياته النمطية — أن يرينا هذا التنوع الواضح الملامح للشخصية والسلوك . وتحدد الشخصية وثباتها ، أى كمال كل شخصية في كل لحظة ، هنا ؛ هو الذى يكشف التنوع ويجعله واضحاً بذاته . فإذا أردنا أن نرى بوضوح مدى ما بين جماعة من الأحياء من تباين ؛ فإنه يتحتم علينا أن نقف حركة هذه الجماعة . ينبغى أن نوقف حركة أفرادها حتى لا يتغيروا أثناء نظرتنا إليهم . وإلا بلبل التغير قدرتنا على التمييز ؛ إذ يندمج ما بينهم من تباين أحياناً فيما بينهم من تماثل ، ثم يظهر ثم يعود فيندمج مرة أخرى . وعلى نفس القياس إذا أردنا أن نخلق إحساساً بتنوع الشخصيات تنوعاً يحدث أبلغ أثر ممكن ، فإنه لا بد أن تتحول الشخصيات إلى

شخصيات ثابتة . أو أن نراها في حالة ثبات كنا يراها الخيال أحيانا ؛  
ومن ثم إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن حدود الرواية الدرامية ورواية  
الشخصية ، هي في الحقيقة حدود معقولة وضرورية . وإن بدت في .  
ظاهرها تحكيمية ؛ لأن الكاتب بمراعاتها وحدها يستطيع أن يبلغ  
الأثر المطلوب وأن يوضح رؤيته الخاصة للحياة .



## الفصل الثالث

### الزمان والمكان

كان على حق الآن أن أبسط كل شيء . فتحدثت عن تقسيمات الرواية كأنها تقسيمات مجردة ، وكان كل مثال للشخصية في الرواية الدرامية مطلقا ، غير مشوب . ولا توجد بالطبع روايات من الشخصيات البحتة ولا روايات من الصراع البحت ؛ وإنما هي روايات يظلب عليها هذا الطابع أو ذاك ، غلبة بارزة وكافية دائما . فالأساس الذي تقوم عليه رواية « مرتفعات وذرنج » أساس درامي ، رغم أنها تتضمن شخصيات قليلة كجوزيف الجوز والمسردين<sup>(١)</sup> . والأساس الذي تقوم عليه « سوق القروور » ليس أساسا دراميا . رغم اشتغالها على بعض المواقف الدرامية البالغة ، مثل مشاجرة راودن كراولي مع مركيز شتاين . ولا أعلن أن أحدا يبتازع في تلك التفرقة ، ولأن أحدا يصبر على إطلاقها . لذا نستطيع أن نغضى نحو التعميم التالي ، وهو :

---

جوزيف الجوز : ومسردين يقومان بدور الرواة في رواية « مرتفعات وذرنج » لاميلى بروتييه .

أن العالم الخيالى للرواية الدرامية يقع فى « الزمان » ؛ وأن العالم الخيالى للرواية الشخصية يقع فى « المكان » . وفى الأولى ، باختصار ، يقدم لنا الكاتب تمهيداً عابراً للمكان ويبنى حدثه فى نطاق « الزمان » ، وفى الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطاراً زمنياً ثابتاً ، يوزع دائماً ويمتل مرة بعد أخرى فى نطاق « المكان » . ثالثيات وانحط الدأرى فى حبكة رواية الشخصية هما اللذان يكسبان الأجزاء تناسبها . ومعناها ، أما فى الرواية الدرامية فتسلسل الحدث وحله هما اللذان يصنعان ذلك . وقیم رواية الشخصية اجتماعية ، أما قیم الرواية الدرامية فتقرية أو عامة حسب تقديرنا . فتعنى فى النوع الأول نرى شخصيات تعيش فى مجتمع ، وفى النوع الثانى نرى أفراداً يتحركون من بداية إلى نهاية . وكلا هذين النموذجين من الرواية لا يتعارضان ولا يتم أحدهما الآخر ، بل هما طريقتان متميزتان فى رؤية الحياة : الفرد فى « الزمان » ، والمجتمع فى المكان .

وهذه النظرية كما أسلفنا تبدو مضغوطة بالصواب . إذ كيف يمكن أن يكون لقصة بناء مكافئ مع أنه لا بد أن تقع فيها بعض الأحداث ، وأن يمر فيها بعض الزمن وإن يكن قصيراً ، وكيف يمكن للزمن أن يكون تابلاً وثانويًا فى حين أن كل رواية تسجل بالضرورة مرور



بالزمن ؟ إن القول بمكانية العبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها ، كما أن القول بزمانيتها لا يعنى أنه ليس لها وضع فى المكان . وهنا نرى ، مرة أخرى ، أن الأمر يتصل بالمنصر الغالب . والفرض الرئيسى فى حبكة النوع الأول أن يتقدم بخطى واسعة ، وإذا سلمنا بهذا فإنه يعنى أن المكان يتضمن بعداً لهذه الحركة . والفرض الرئيسى فى النوع الآخر هو تتبع التطور ، والتطور ، بنفس الطريقة ، يتضمن الزمان ، وبناء كل من الحبكة ، يتحدد بالضرورة عن طريق الهدف الذى يسعى إليه . وفى الأولى ، أى الرواية الدرامية ، نجد نسيجاً محكم الخيوط ، وفى الثانية مجد منطق السببية .

ويمكن أن تزداد هذه التفرقة وضوحاً إذا تدبرنا الإحساس المختلف بالزمان والمكان فى عدة روايات . وفى الرواية الدرامية عامة ، يكون معنى المكان باهتاً وتحكياً . فلندن تبعد آلاف الأميال عن « مرتفعات وذرنج » أو « كاستربروج » ولكن على العكس من ذلك نجد أن لكل مكان بعده الجغرافى التام فى روايتى « سوق الغرور » و « توم جونز » . فلست تشد جزءاً من إنجلترا ، بلدة صغيرة أو قرية ريفية أو بيتاً نائياً لقس إلا ونجد فيها : السادة والتجار والقريون وموزعو البريد وأصعاب الفنادق ؛ كل الطبقات غنيها

وقصيرها نجلدها ، أو نجلدها على الأقل ، وجوداً فرضياً . وعلى العكس من ذلك تجاهلت « مرتفعات وذرنج » و « عودة الغريب » كل ذلك الجزء من إنجلترا الذي يقع خارج للنظر الذي تتركز فيه أحداثهما . فالعالم خارج هذا المنظر ضبابي بسيد ، والأفراد المديدون الذين يحيون فيه منسيون تماماً ، مهملون لا وجود لهم ، كأنما أطاح بهم بعيداً تلك السرعة والتركيز اللذان يستغرق بهما الزمن ذاته في الحدث . فنحن نحس بوجود إنجلترا في « توم جونز » وفي « سوق الغرور » . ولكننا لا نحس إلا بمستنقعات يوركشاير وإجلدن «يث في « مرتفعات وذرنج » وفي « عودة الغريب » .

ولتأمل اختلافاً آخر . ذلك أن المشهد في الرواية الدرامية تتحقق صورته بطريقة أشد حدة وتركيزاً منه في رواية الشخصية مما يبدو متناقضاً أول الأمر . ويرجع هذا ولاشك إلى أن المشهد في الرواية الدرامية تلونه وتصبغه عواطف الشخصيات الرئيسية وانفعالاتها من جهة ؛ ومن جهة أخرى يرجع إلى أننا نرى هذه الشخصيات دائماً أمام الموقف محاطة به . ولكن ذلك الخلاف يعود أساساً إلى أن الموقف هنا — في روايات هاردي و « مرتفعات وذرنج » — ليس مشهداً عازياً وخصاً على الإطلاق ، ليس كنظر غرفة استقبال سيللي .

ضيفة السيريت كراولى الريفية ، إنما هو صورة لليئة الإنسانية في  
أطار زمنى . فستنقعات يوركشاير ووسكس ليست أما كن محلقة  
ومميزة كمدن السترنيت الجنس أو « بارشستر » عند ترولوب إنما هي  
مشاهد عامة تدور فيها دراما الجنس البشرى . وهكذا لما كانت الدراما  
مستقلة عن العادات الموقوتة ، عادات الحقبة الزمنية المحلقة وأخلاقها  
وعرفها وتقاليدها ، وما إلى ذلك من خصائص تتميز بها الحضارة  
المتغيرة . لما كان كل هذا يكاد يكون خارجاً عن الرواية الدرامية  
فإن المشهد فيها يتخذ صورة بدائية ، مثل « ايجدن هيث » و « الأزهار  
البرية وحجر الجير » في مستنقعات يوركشاير في رواية اميلى برونتيه  
أو المحيطات التى يطارد فيها أهاب الحوت الأبيض ، أما حين تتأمل  
شخصيات ناكرى فإننا نراها فى زى عصرها وفى ضوئه ، فلابسها  
والبيوت التى تعيش فيها ، والعادات التى تأخذ بها ، كل ذلك يمثل  
جزءاً من حقيقتها ، إنما تعيش فى عصرها كأنما تعيش فى عالم تُثبّت  
لحظة ، ولكننا نذكر شخصيات هاردى كما نذكر أشياء غير مؤلفة  
لأية عادات إلا العادات الطبيعية ؛ تماماً كما نذكر الروح والصخور  
والأشجار ، فالنظر الذى يحرك فيه هاردى شخصياته من الرجال  
والنساء لا يتغير فى جوهره منذ الوقت الذى عاشت فيه شخصياته قادرة

على ممارسة تلك المواطف المجردة القليلة التي منحهم إياها ، فالكان هنا إذن مجرد وعام وهو وإن بدا ضيقاً ليس إلا صورة للعالم ذاته ، فضلاً عن أنه غير متغير ، فهما غيرت طبيعة المصر من وجه الحياة فإن عقلاً مثل عقل هاردى يظل دائماً يدركها على هذا النحو ، الشاهد هنا بإيجاز ، هو الأرض ، وهو الحضارة في رواية الشخصية ، والتأثير الذي نجمه لمناظر هاردى الريفية وارتباط شخصياته بالأرض لا يقل قوة عن ارتباط بعضها ببعض .

ولكننا لا نكاد نحس بتلك القوى الطبيعية ذات الأثر الكبير على شخصيات هاردى في مناظرنا كرى ، تلك المناظر التي كأنما فصلت يجدار عن الطبيعة لاهتمام المؤلف بتصوير المجتمع ، فإن طريق مثل هذه المناظر الطبيعية إلى صالونات برشستر الاجتماعية وقيلات الطبقة الوسطى في « اللدن الخمس » طريق غير ميسور ، ولكن كاتب رواية الشخصية يريفا ، من ناحية أخرى ، أن المنظر الإنساني ، والحياة في ذاتها منير ومتنوع إلى أقصى حد ، وأن « كوينز كرولى » يختلف جداً عن « رسل سكوير » وأن في « اللدن الخمس » ألواناً لا حصر لها من الأماكن وأحوال الحياة متعددة ، وهكذا نرى العام يتحول إلى

خاص ، والإنسانية في سجونها سواء كانت مزينة أم بسيطة على اختلاف أنواعها .

وإليك اختلافاً بارزاً آخر ، بين الإحساس بالزمن في الرواية الدرامية ورواية الشخصية ، وكيف يبدو مترشكاً في واحدة ومسرعا في الأخرى ، فإذا فصعنا رواية « سوق الغرور » في فصلها الأول واستمعنا إلى ييكي شارب ، ثم قرأنا جزأها الأخير وعرفنا أن أموراً كثيرة قد حدثت وأن سنوات عديدة قد انصرمت فسيقتربنا إحساس غريب بتعدد الزمن ، وأنه ما يزال حيث بدأت الأحداث ؛ شعور كالذي يعترى المرء حين ينام في حجرة يناقش فيها بعض الناس مشكلة ما ، ثم يستيقظ ليجد أن المناقشة ما تزال عند نفس النقطة التي نام عندها . ففي الفصل الأخير من « سوق الغرور » نجد ييكي ما تزال تتحدث كثيراً كما كانت تفعل في الفصل الأول . ولنرجع مرة أخرى إلى الصفحة التي التقينا فيها لأول مرة بكاترين إيرنشو ، ثم إلى لقائنا الأخير مع هيثكليف . فستجد أن الصدمة التي تلقاها من نوع مختلف ، بوسندريك للوهلة الأولى أنه قد حدث أثناء نومنا أشياء غير عادية ، خالز من قد مر على شخصية كاترين ، وكأنه حركة مادية ملموسة . وقد ينطبق هذا القياس على أية شخصية درامية عظيمة ، ماعدا شخصيات

قليلة كالكتابين أهاب في « موى دك » فإن أهاب لا يتغير ، والحديث في تلك الرواية جميعها لا يكاد يتحرك إلا قليلا ولدة وجيزة . وليست الرواية إلا خطأ طويلا من الوصف والأحلام والانتظار ، والصراع الرهيب الذى يصفه المؤلف فى القبول القليلة الأخيرة ، وهو صراع لم نره وهو يقترب ، ولكنه يأتى فجأة ، وينيب لحظة ، ثم يظهر فى لحظة أخرى دون مبرر ، صراع لا نحب فى غيبته ولا نستطيع تجنبه إذا حضر . وبهذه الشخصيات الثابتة والحركة الفجائية نحو الكارثة تحتل « موى دك » مكانة تبعد بها قليلا عن الزوايا الدرامية العادية . ولكن ذلك استثناء من شأنه أن يلقى ضوءاً على النقطة التى نحن بصدد حلها . لم يتعامل ملفيل فى « موى دك » مع العالم الطبيعى الذى يمتزج فيه الخير بالشر حيث الماطقة رفيعة ودينثة ممأ ، وحيث الصواب محتمل فى كلا الجانبين كما فى « مرتفعات وينرنج » . بل كان يرسم عالما خاليا ، بقدر الإمكان ، من كل ما هو وسط وكل ما هو مختلط . وقد وضع المؤلف فى أشد الحلقات بعداً عن الإنسانية ، وهو البحر ، قوتين كل فى مواجهة الأخرى ، وأعطى بذلك القوتين الرمزييتين أهاب والحوت الأبيض . ولم تكن المداوة بين هاتين القوتين عداوة إنسانية : لم تكن ذلك الشيء الذى يثور بسبب حادثة ما فى « الزمن »

ثم يتطور معانيا الزيادة والنقصان ، ككل شيء في هذا العالم ، لم تكن العداوة منذ البداية إحساسا يتخذى وينمو ، وإنما قوة لا يمكن أن تتغير . فالدراما في « موبى ديك » إذن دراما أضداد ، ولما كان أحدهما لا يستطيع أن يستسلم ، فقد ترتب على ذلك بالضرورة أن يكون الصراع بسيطا ، فاجسا ، لا يتطور . حقا إن في الرواية إحساس بالغ القوة بالزمن ؛ ولكنه ليس نفس الإحساس بالزمن الذى نجده عند هاردي ، واملى بروتييه . فالحدث في هذه الرواية يظل ثابتا أمدا طويلا ، في فراغ أليم لا يحتمل ، من التوقع والأزمات المؤجلة ، كأنما كان رفاق السفينة ينوون في بحر آسن من « الزمن » ، ثم يبدو الجميع في الفصول القليلة الأخيرة وكأنهم يتلاشون في لحظة .

ولما كانت حركة الزمن إحدى السمات الرئيسية في الرواية الدرامية ، فإن علينا أن نفحص شيئا ما في الحديث عنها . تستلزم للشاهد في الرواية الدرامية نهاية ، كما رأينا ، وفي الأعمال الممتازة من هذا الفن يملكنا إحساس بأن النهاية معروفة . وبعبارة أخرى ، يواتينا إلهام بأن شيئا محددا سيقع ؛ وهذا وحده هو الذى يفصح لنا عن المستقبل . فتمثله صورة حية فلا يصبح مجرد جمالية موضوعية محضة ، فأز تتابعا فارغا ، بل حاضرا خصبيا أو ودودا ، قلدا على تحطيم

سلامنا ، أو ساعيا بالسعادة إلينا . ففي قصة « عودة الغريب » لم يكن لدينا أول الأمر إلا إدراك غامض عن النهاية التي تتحرك تجاهها الأشياء . فطموح يوستاسيا فأى وعاطفتها يقودانها إلى مصير غير عادى ، ناجح أو فاشل ؛ غير أن الأمور لم تحسم حتى هذه الرحلة . ولكن مصيرها يبدأ فيتضح بوصول كلايم يورابت حيث يغير بحقه وعماه كل شيء . وما تزال النهاية بعيدة ؛ لكن الزمن يبدأ فى الإسراع ولن يستطيع أن يبطئ من خطوه إلا شيء غير عادى . وهنا يأتى المشهد الذى تمر فيه مسز يورابت الرج لزيارة يوستاسيا ، ثم تطرد أثناء نوم كلايم ، وتموت فى طريق عودتها . تلك هى نقطة التحول فى القصة ؛ تدنو النهاية قريبة من يوستاسيا ، وبعد مقابلتها الأخيرة مع كلايم لم يكن ثمة شيء بينها وبين اللعنة التى انتهت فيها حياتها . وحتى الرحلة الأخيرة لم يكن أحد يعلم عنها شيئاً غير « خالق » يوستاسيا ، ولكننا الآن نعرفها كذلك . وفى تلك الفترة الوجيزة بين معرفتنا بالنهاية ومحبتها تحقق اجتياز يوستاسيا عبر الحيات وكأنه يحدث للمرة الأولى ، وبذلك ينتهى بإدراكنا له .

وفى بداية رواية درامية كهذه ، إذن ، نرى الزمن يجمع نفسه بالتدريج ، ثم يبدأ فى الحركة ، وما تزال نهايته غير معروفة لنا ؛ ثم



عندما يفتو هدفه أكثر وضوحاً ، يسير بخطوات تزداد سرعتها بانتظام ، ثم أخيراً يحل القدر وينتهي كل شيء . وقد تجيء تلك النهاية مع نهاية الرواية كما في رواية « تس سلية آل دربرثيل » ، وقد تأتي قبلها تاركة فترة زمنية ، كما في « عمدة كاستربردج » ، أو قد تكون هي الأزمة الرئيسية كما في « مرتفعات ويندينج » حيث لا يصبح وجود هيثكليف وجوداً كاملاً بعد اللقاء الأخير مع كاترين في منتصف الرواية ؛ فقد انتهت هنا الدراما ولم يبق غير آلامه فقط .

ولعل كاتباً لم يفهم هذا الكشف الصريح للزمن ، في اللحظة التي يهرب فيها بعيداً ، خيراً من دستوفسكي . ولعل خير ما يمثل ذلك أصديق تمثيل قطعة من « الأبله » تصف مشاعر إنسان حكم عليه بالإعدام ، وتبين في نفس الوقت سر ذلك الأثر الفائق الذي يكون لتلك المشاهد في الرواية الدرامية . يصف الأمير مويشكين تنفيذ حكم بالإعدام شاهده في ليون . يقول شخص ما : على أية حال مما يرمز الإنسان أن المسكين لن يشعر بألم حينما تطير رأسه ، فلا ألم عندما يطاح برأس الإنسان عن عنقه .

وبحسب الأمير : أنعلم أنه رغم ملاحظتك هذه التي يرددها الجميع ،

ورغم أن الآلة قد صممت بحيث تجنب إحداث الألم ، أعنى تلك للقصة ، فإن فكرة خطرت الآن لى : ربما كان الأمر على غير ما يبدو من التوفيق . قد تضحك من فكرتى ، ربما ، لكن لا أستطيع منعها أن تراودنى . فالمرأ إذا شد إلى آلة التعذيب لا بد أن يشعر بالألم فظيعة بالطبع ، غير أن عذابك ليس إلا عذاباً بدنياً لحسب — وإن كانت حياة المرأ لا تخلو من مثل هذا الألم — إلى أن تموت . غير أنه يخيل إلى أن أبشع جانب من العقاب ، وهو ليس الألم البدنى أبداً — إنما هو الإدراك اليقنى أنه فى خلال ساعة ثم فى خلال عشر دقائق ثم فى نصف دقيقة . . ثم الآن فى تلك اللحظة بعينها . لا بد أن تبرح روحك الجسد وأنك لن تكون بعد إنساناً — وأن هذا يقين . . يقين ! تلك هى القضية . اليقين من الموت . فى نفس اللحظة التى تضع فيها رأسك على خشبة القصة وتسمع صرير سكينها الحديدية تهوى فوق رأسك . هذا الربع من الثانية هو أبشع ما فى الأمر كله !

ربنا ديستوفسكى هنا كيف يغير معرفتنا بشيء سيحدث ، من قيم الزمن ، وكيف تكشف فى نفس الوقت عن هذه القيم ، فى هذا المثال يصف للمعرفة بأنها اليقين والشئ الذى سيحدث بأنه الموت . على أن نهاية الرواية الغرامية نادراً ما تعرف على وجه اليقين سواء

الشخصيات أو لقراءتها . ومن ثم فإن أثر سرعة الزمن فيها أقل ألبا  
وأكثر تركبا من هذا . ولاشك أن معرفة المؤلف السابقة تشارك في  
هذا الأثر إلى حد ما ؛ ذلك أن رؤيته لما سيحدث تمكنه من نقل  
نبوءاته عن الحدث قبل وقوعه ؛ فيحزننا ذلك النقل ، بينما يظل  
الخلصوم من شخصيات الرواية على غير وعى بمصيرهم .

أو قد تتنبأ الشخصيات بمصيرها المدى طويل على أنه احتمال غير  
مقطوع به ، فتظل في خشية منه وغير واثقة مع ذلك بصحة مخاوفها .  
وتوقع ذلك الحدث الذي تخشاه الشخصيات ومع ذلك لا تدركه هو  
الذي يكسب رواية « الأبله » توترها الأليم ، ويجعل الخاتمة بالغة  
القوة حتى لتصبح عرضاً ونهاية للحدث معاً . فالتلميحات المتناثرة هنا  
وهناك خلال الرواية ، تشكل النهاية تدريجياً ، وهي كما نعلم قتل  
روججين لئاستاسيا ، ولعلنا نصادف من هذه التلميحات أكثر مما  
يفنى ، حتى ليصبح الرمز في بعض المواطن مصنوعاً واضحاً . ولكننا  
في اللوقف الذي يعود فيه الأمير مويشكين من موسكو ويذهب لرؤية  
روججين في منزله بيطرسبرج ، نجد حادثة ذات دلالة تنبئ بالنهاية  
ومع أن الرواية كانت حينذاك ما تزال في ثلثها الأول ؛ فإننا نحس  
بظلال النهاية القوية فوق الأحداث .

كان روجوجين ومويشكين يتحدثان في أمور مختلفة .

يقول بارفين : دعها ! ممسكا من يد الأمير بسكين كان هذا قد تناولها للحظة من فوق المائدة ، حيث كانت ملقاة إلى جوار كتاب في التاريخ . ثم يضعها حيث كانت .

وعضى الأمير في حديثه : يبدو أنى كنت أعرف هذا : أحسن به ، عندما كنت راجعاً إلى بطرسبرج لم يكن لدى رغبة في الحضور ، تمنيت أن أنسى كل ذلك ، أن انتزعه من ذاكرتى كلية ! ! إليه . . إلى اللقاء . ماذا ؟

وللمرة الثانية يتناول السكين غائب الوعي ، ومرة أخرى ينتزعها روجوجين من يده ، ويلقى بها على المنضدة . كانت سكيناً عادية ذات مقبض من العظم لها حد عريض يبلغ طوله نحو ثمانى بوصات ، من النوع الذى لا يطوى .

ولما رأى روجوجين أن الأمير قد أخذ حين اتقه إلى أن السكين قد انتزعت من يده مرتين ، تناولها ببعض الضيق ووضعها داخل كتاب ثم أتى به على منضدة أخرى .

وسأله مويشكين : أتستعملها في فتح صفحات كتبك ؟ أم ماذا ؟ وما زال شارد الذهن كأنما لا يستطيع أن يخلص من التفكير العميق الذي سببه له حديثه مع روجوجين .

روجوجين : نعم .

مويشكين : إنها سكين حديقة . . أليس كذلك ؟

روجوجين : نعم ، ألا يستطيع المرء أن يفتح صفحات كتاب بسكين حديقة ؟

مويشكين : إنها جديدة .

ويحييه روجوجين بحمسة وضيقه يزداد مع كل كلمة : إيه .. وماذا في ذلك ؟ ألا أستطيع شراء سكين جديدة إذا طاب لي هذا ؟

ويرتجف الأمير ، ثم يحلق إلى بارفين في ثبات ، ولجأة ينفجر ضاحكا ويقول : يا لها من فكرة ! لم أقصد أن أوجه إليك سؤالا من هذه الأسئلة ؛ كنت أفكر في أمر يختلف عن ذلك كل الاختلاف ؛ أن رأسي متقل ، وظهر أتي شارد الذهن هذه الأيام ! حسن إلى اللقاء فانا لا أستطيع تذكر ما أود أن أقوله . إلى اللقاء !!

وهنا يقترن ما يقوم في ذهن الأمير من شك غامض في أن يحاول روجوجين قتله بإحساس غائم لحدث ما ، بعيد لا يستطيع أن يدرك كنهه ، إنه هذا النذير بأن تلك السكين سوف تستخدم في قتل ناستاسيا . ويشبه هذا الإدراك الغائم أمرا حلم به وطرده عن خاطره قبل أن يستطيع حل مفزاه . الموقف كله موقف فريد . ويبدأ أن دستوفسكى قد أراد أن يلج في الإيماء بوضوح بأن روجوجين سينتهى إلى قتل ناستاسيا حتى تصدق هذه الحقيقة أمراً لا يتوقعه أحد لأن الجميع يرددونه . وموقف كهذا قد يهيشنا لجرمة القتل ، غير أن دستوفسكى يقدم لنا الموقف اثر للموقف حتى يكاد يخلق عندنا شعوراً بالأمن . ومع ذلك كلما ازداد عدم تصديقنا لهذه المخاوف زاد ذكرها وبقيت قائمة ؛ ومن هذا التوتر المزدوج الألم من عدم التصديق والخوف تحس بالراحة عند وقوع الجريمة في النهاية .

وقد جربت بالفعل شخصية أو اثنتان من شخصيات الرواية من قبل تلك اللحظات من الفرع المذهل الذى تولاه معرفة الجريمة ، غير أن هذه اللحظات صارت جزءاً من ذكراها عن الماضى ومن ثم لم تعد مفزعة ، ولهذا استمرت تلك الشخصيات تقول فى طمأنينة ؛ وكأن الأمر لا يعلو أن يكون حكاية قديمة ، إن روجوجين سيقبل ناستاسيا .

وهذه النهاية ، التي تأتي فجأة وبلا توقع ، تلقى الضوء على كل ما أدى إليها ، فإذا بالقدر الذي كان يحاور ويداور لدى طويل ، يكشف عن نفسه فجأة ليبدى الحدث في لحظة ، على حقيقته . في هذه اللحظة يبدو وكأن الزمن الذي عبرته الأحداث يطير طيراً ، يتحول وينتهي .  
بنفس الطعنة .

والإحساس بمرور الزمن في رواية « الأبله » ينشأ عن خوف . خاص ، من معرفة تخفى أحيانا ، غير أنها تعود فتكشف مرة أخرى ، أن حادثا معينا سوف يقع . أما في رواية « مرتفعات وذرنج » فإن هذا الإحساس ينشأ عن خوف أكثر سمة وأشد غموضاً ، خوف من شيء . فظيع ، ولكنه مجهول . في رواية « الأبله » تنبأ الشخصيات والقارئ بالجرعة المخلدة التي توشك أن تقع . وهذا أمر يمت في الحدث انفعالا ألما يكاد يشبه انفعال الرجل الذي حكم عليه بالإعدام ، ذلك الذي روى دستوفسكي قصته ببراعة في الصفحات القليلة الأولى . أما في رواية « مرتفعات وذرنج » فإن التنبؤ بالنهاية يأتي من وعي ليس بوعينا ولا بوعي هيثكليفي ولا كارترين . وفي إطار هذا التنبؤ تكون النهاية مغلدة ، ولكنها بالنسبة لنا لم تقع في دائرة الزمن بعد . إنها شيء . سيبدو في النطاق الزمني عند لحظة مقبرة ، وحينئذ سيقبلوا واضحة .

موضح الحدث الأخير في نهاية رواية « الأبله » وستلقى ضوءاً على أحداث الرواية التي كانت أثناء تطورها غامضة لا يكشف لنا إلا بعض جوانبها . فنحن ندرك أن حب هيثكليف وكاترين سوف ينتهى بكارثة ، ومع ذلك فليس لتلك الكارثة في نفوسنا شكل واضح مميز بأية علامة . وتظل حتى وقوعها صورة لاحتمالات متعددة للكارثة ، وهكذا نشعر باحساس الإمكانية والحرية الذى تفتقده رواية دستوفسكى . ويبدو هيثكليف وكاترين في « مرتفعات وذرنج » وقد اختارا مصيرهما بحرية دون أن يعرفا كنهه ، أما في رواية « الأبله » ففروجين وموشكين وناستاسيا مسوقون سوقاً تاماً نحو مصير يعرفونه سلفاً ولا يستطيعون الفكاك منه . وعلى هذا فإن الإحساس بالزمن يختلف في كلتا الروايتين اختلافاً تاماً ، فالشخصيات في « الأبله » تسبح في متاعه ، وتحيا تحت قبضة كابوس ، ندركه أحياناً في رؤانا ، فيه أمور عديلة علينا أن نتجزها ، غير أننا لا نستطيع تذكرها ، أو لا ندرى ما الذى نبدأ به منها أولاً . فروجين وموشكين وناستاسيا يصارعون الزمن ، منذ البداية حتى النهاية ، وتلك هى الظاهرة التي تتكسب الرواية حركتها السريعة المألوفة . ومن جهة أخرى فإن هيثكليف وكاترين في « مرتفعات وذرنج » يسرعان نحو مصيرهما على



غير وعى به ، بسرعة لا يأتيها التردد . يمر الزمن في كلتا الروايتين  
عجلاً ، ولكنه في الأولى منسلف بحرية ، وفي الأخرى بسرعة  
محتومة .

وإذن يختلف الإحساس بالزمن اختلافاً يبنأ في الروايات الدرامية  
المتنوعة ، وإدراكنا للنهاية التي تسير نحوها الأحداث قد يكون  
محددأ أو غير محدد ؛ وقد يكون سير الأحداث بطيئأ أو سريعأ ، وقد  
قلنا ما فيه الكفاية لبيان أن شعورنا بأن الزمن يوشك أن ينصرم هو  
الذي يكسب الأفعال الدرامية حدته الحقيقية .

في الرواية الدرامية ، إذن ، كما في كل الأدب الدرامي ، يصحرك  
الزمن ، ومن ثم ، فإنه يحجه إلى نهايته حيث يتلاشى . أما في رواية  
الشخصية ، في خير نماذجها ، فافتأ نحس أن الزمن فيها لا نهأى .  
فالشخصيات العظى في رواية الحدث مثل العم توي وبارسون آدمز  
وليسماهاجو ومستر كلينز وكودى هيدرج وميكاورر ، كلها جميعاً فوق  
الزمن والتغير ، بينما بطوى الزمن والتغير الشخصيات الدرامية ،  
ومخضعانها لسيطرتها . وليس الزمن بالطبع جامداً في أية رواية من  
روايات الشخصية وإن ظلت بعض الشخصيات كذلك ، غير أنه كلما

تباطأ الزمن وأهمل كلما نزع عنه الأساس بالعجلة أصبح أصلح لابرار الشخصيات . وفي الإبطاء بحركة الزمن طرافة وإحساس بالأمن كما قد يبدو في روايتي « ترسترام شاندى » و « يوليسيز » وفي الصورة البطيئة الحركة . وقصيدة مارقل<sup>(١)</sup> الدائمة « إلى خليلته الخجول » مثل بليغ فعندما يفكر كيف كان يمكن أن يتودد إلى صديقتها « لو أن ليهما الوقت والحياة الكافية » ، يستنخدم صوراً تصبح فكهة عن غير قصد :

إذن لأحييتك عشرة أعوام قبل الطوفان ،

ولك ، إن تفضلت ، أن ترفضى ،

إلى أن يهجر اليهود دينهم

ثم تأتى قطلة الصحول في القصيدة ، حيث يصبح كل شيء عاجلاً ودراسياً :

ولكننى أسمع دائماً من وراء ظهري

مركبة الزمن المجهزة تدنو سريعاً .. ..

---

مارقل ؟ اندريه Marvell Andrew (١٦٢١ — ١٦٧٨) شاعر إنجليزى عاش في القرن التاسع عشر وهو من مدرسة الميتافيزيقيين .

فدعينا نلهو أنا كما نشاء ،  
وآنا كطيور الصيد الأليفة ،  
فخير لنا أن يلهينا زمننا دفعة واحدة  
من أن نموت موتا بطيئاً في مغالبة الكليظة  
وهكذا ، رغم أننا لا نستطيع أن نقف شمسنا  
ساكنة ، فسنجعلها ، رغم ذلك تعنتون .

ولو أردنا أن نرى صورة لعالم الشخصية لقلنا دون مبالغة إننا  
نستطيع أن نجدها في الجزء الأول من القصيدة ، كما نستطيع أن نرى  
عالم الحدث الدرامي في جزئها الثاني .

على أننا لا ينبغي أن نسرف في الفصل بين هذين العالمين . فإننا  
نجد في كل روايات الدراما زوارا من عالم الشخصية ، وكذلك الحال  
في كل روايات الشخصية نجد مواقف درامية . فلاحو هاردي ،  
وجوزيف الجوز لإيملي برشيه ، يتغيرون قليلا كالعالم . توبي أو  
أندرو فير وينر . غير أنهم لا يسيطرون على المسرح . كثير . كهذين  
الأخيرين . إنهم يعيشون في عالم ثانوي ، يقطنون نوجا من الأحلام

النتيجة التي لا تتحرك . إنهم يتطلعون إلى الخارج ، ينظرون إلى الموقف المتغير من حولهم ؛ وهذا الموقف هو الحدث الدرامي ، وهو عندهم ، له مظهر الحلم السريع المتغير . ولهذا السبب فإن فلسطين ، كما نستعيد في خيالنا ، يظل دائماً بئامن من الأحداث القاسية في جزأي « هنري الرابع » . فعالمه ليس العالم الذي يتقاتل فيه الأمير هنري وعقسه ويموت فيه الملك ولكنه حلم يعبر به هذا العالم . والزمن هو الحقيقة الأساسية في هذا الحلم ، إن الزمن يعبر بفلسطين دون أن يعبأ به .

هذه المنادة على الزمن ، هذا الثبات الذي يكاد يكون أسطورياً ، هو الذي يعمق متعتنا بشخصيات مثل فلسف والعم توبى وكودي هيلدج والمستر ميكور . والاعتراف بقدرة هذه الشخصيات على التغير لا يثريها بل يحد من قيمتها ، ذلك أنها إن تغيرت لم تعد شخصيات عامة في مكانها ، التي هو عالم مكاني ثابت بلغ الزمن فيه حد التوازن . وهذا هو السر في أنه عندما هيأ ديككنز وجوداً جديداً لميكور في نهاية رواية « دافيد كوبر فيلد » كان التأثير غير مُرضٍ إلى حد كبير . فلم يقتصر الأمر على وضع نهاية لمنعة كانت تبدو غير قابلة للنهاية . بل إن ميكور نفسه ، في لحظة واحدة ، فقد كل حقيقته

للخاتمة . إننا مازلنا ننصوره « منتظراً انتظاراً دائماً وقوع شيء ما » .  
 وبهذا حق ؛ لأن خيالنا يتجاهل ذلك التحول الأخير الذى طرأ عليه ،  
 ويميده إلينا ثانية ، كما كان من قبل . ولكن ديكنز قد ألحق الضرر  
 بشخصية ميكور كما صنع شيكسبير بشخصية فلستاف رغم روعتها .  
 تخيلنا يعيد إلينا شخصية فلستاف ، أيضاً ، كما عاش رغم جو للأساة  
 التى أضفاها على موقف موته . ذلك أن موته لم يكن جزءاً من صميم  
 حياته بقدر ما كان جزءاً أضيف إليها ، والظلال التى ألقتها المات عليه  
 من الضالة بحيث يبدو وكأنه كان شخصية لم تتأثر بها ، كما لم تتأثر  
 شخصيتا العم توى ومستر كلينز اللذين لم يموتا قط . فنحن نعلم أنه  
 مثل هذين ، سيميش دائماً ، وسيظل دائماً كما هو .

تلك إذن سمة لكل الشخصيات الرئيسية التى يخلفها كاتب رواية  
 الشخصية : أن نحس بحياتهم وبحياتهم وحدها ، لا بحياتهم وموتهم ،  
 لا بذلك المصير الثانى الذى هو من خصائص كل شخصية درامية .  
 فالشخصية الحقة تبدو وكأنها تعيش فى كل الأزمان على قدم المساواة ،  
 بدون أن يتنازل منها الزمن . وهكذا لم تعد رواية « سوق الفرور »  
 مجرد صورة للمجتمع الفيكتورى بقدر ما تصور المجتمع نفسه ؛ فهى  
 لا ترفى كيف كان الناس يعيشون فى المجتمع الفيكتورى لحسب ،

وإنما تريدنا كيف يعيش الناس في مجتمع متحضر . ومن ثم نستطيع أن نسميها بحق صورة حياة أو صورة سلوك ؛ بيد أن هذا التحديد لا ينطبق على التسميات الأخرى للرواية . ذلك أن الرواية الدرامية تطور بعيد خلق الحركة المضبوطة للحياة ، وإذا أردنا تشبيها لها ، دون أن نوغل فيه ، فهي تشبه كثيراً حركة في سيفونية أكثر من كونها صورة .

ويكفي هذا القدر من الحديث عن الفراغ الزمني في رواية الشخصية ، وإذا ما اتفقت القارئ بما قلنا من تحليل تبذرت له حيوتها المكانية جلية واضحة . ففي الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية نحس بامتلاء المكان امتلاء بالغا غير عادي ، كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية . هذه الغزارة للحياة اللندنية بكابوسها عند ديكنز ، والجمع الحاشد من الشخصيات التي يزحم بعضها بعضاً في رواياته ؛ حتى يبدو الموقف غاصاً إلى حد الانفجار ؛ تلك الكثافة في الحقيقة المكانية ، التي لا توجد إلا في رواية الشخصية ؛ كل هذا يقابل ازدحام الزمن في المواقف الرئيسية في « مرتفعات وذرنيج » وفي نهاية « موبى دك » . وعندما نفكر في عالم الشخصيات ، فإن الصورة التي نحضرنا تشبه إلى حد ما ، الصورة

الدرجة على أغلفة المجاميع من روايات ديكنز ، إذ نشاهد مستر  
بكويك وبشكف وميكور ودك سوفل ويوريا كيبوسام ويلر وسير  
جامب وموتاج تيج ودوجر الماكر والولد السمين وحشداً غير ذلك  
من الشخصيات الثانوية ، كل هؤلاء جميعاً بعضهم فوق بعض حتى  
ما تكاد الصفحة تنسج للزبد . وهذا الشعور بالازدحام ، هذا  
الإحساس بالمكان المتحرك الحى مبعثه ، مرة ثانية ، ثبات الشخصيات .  
إن أحداً منها لا يبرح مكانه عندما يظهر آخر ، كلها تحيا دائماً ، كلها  
تحيا في زمن واحد معاً . وحتى لو كان لكل منها مكان في روايات  
متفرقة ، فإننا نفكر فيها متلازمة . ويبدو كأن موهبة كاتب وراية  
الشخصية لا تستطيع التعبير عن ذاتها إلا من خلال الأقسام الذاتى ،  
بينما تلزم العبقرية الدرامية حدوداً ضيقة نسيياً في إعادة خلق  
شخصياتها ، وهكذا يظل تنوع الشخصيات في النوع الأول مكانياً  
محضاً ، بينما لا تنوع الشخصيات ، في النوع الثانى ، لأنها عضوية  
إلا في حدود الزمان . إننا نفكر في شخصيات ديكنز وثاكرى  
على أنها تحيا جميعاً في نفس الزمن ، وكأنها تحيا جميعاً إلى الأبد ،  
كما أننا نفكر فيها ، من ثم ، كجمع حاشد . ولكن أفراد إميل

برونتيه تبدو لنا مفردة ، وقد تجمع بينها أبعاد المكان أحيانا ،  
ولكنها تختفى منه الواحد بعد الآخر ، حتى تتركه خاليا آخر الأمر .

لكن لماذا يصحّ أن يرتبط هذان الشكلان في الرواية بالحدود  
التي ناقشناها ؟ لماذا يصحّ ألا ينمو الحدث بحرية متساوية في الزمان  
والمكان ؟ تلك هي المشكلة التي يفيني أن نناقشها في الفصل  
التالي .



## الفصل الرابع

### الرواية التسجيلية

الرواية الدرامية محدودة في المكان وحرّة في الزمان ، ورواية الشخصية محدودة في الزمان وحرّة في المكان . فلماذا يتحمّ هذا ؟ أجبنا على هذا ، جزئياً ، في الفصل السابق . فقد رأينا أن ضيق المكان هو الذي يكسب الصراع الدرامي جدته ، ويجعل انسياب الزمن وزيدته وضوحاً . ومن جهة أخرى ، رأينا أن ثبات الشخصيات هو الذي يجعل علاقاتها ، تلك العلاقات التي تصور حياة المجتمع ، بما أنها نمطية . وربما تكون تلك الأسباب كافية بذاتها في تبرير الحدود الشكلية لهذين القسمين . ولما كانت إمكانات القصص النثرية ، على ما هي عليه ، فإن الاقتصاد والتأثير أمران ضروريان هنا . هنا عنهما في أي لون آخر . بيد أنه لا بد من البحث عن أسباب أخرى غير تلك الضرورة البسيطة ، إذا أردنا فهم للزايا الجمالية لهاتين الوسيلتين من وسائل العرض فهما كاملاً .

ومن المعروف أن العمل الفني عنصرين : عام وخاص : والفنان

يمضى في وصف الخاص والخاص وحده ، أما العام فلا يقل قلامباشراً عاجلاً ؛ إنه يولد مع الخاص ، أما كيف يحدث هذا فأمر لا ندره .  
 فإذا نعى إذن بالعام ؟ يبدو أن بعض الفنون تتحقق في بعد واحد فحسب . كالنحت والرسم في المكان . والموسيقى في الزمان . وتصبح الفنون التشكيلية « أدبية » وتفقد بذلك بعض قوتها الميزة ، عندما تحاول نقل حقائق الزمن ؛ وتفقد الموسيقى بالطريقة نفسها ، شيئاً ما ، عندما تنحرف عن حركتها الزمنية الخالصة . وكلا هذين الفنين أقل كثر نفاذ من الأدب الإبداعي ، وأكثر نفاذ بخاصة من اللون الروائي ، الذي هو أكبر فروع ذلك الأدب تركباً وبعداً عن الشكل .  
 يبدو أن الرواية البثرية فن بفضل بلوغها الوضع العام ( Universality )  
 وينبغي أن تحكمها تلك القوانين التي يخضع لها هذا الوضع . وقد لا نتركها عالية . تلك القوانين في الرواية ، ولكن أثرها مع ذلك أثر حاسم .

وقد نستطيع ؛ وإن بدا ذلك غريباً ، أن نوضح في يسر ما نعنيه بالوضع العام ( Universality ) من خلال بعض التعريفات السلبية فإذا نظرنا إلى تمثال نظرية سلبية فإن وجوده المجرد يبدو أنه قائم على استقلاله عن الزمن ، كما يقوم وجود القطعة الموسيقية على استقلالها عن المكان . ولكن هذا النياب الظاهر ليس في الحقيقة مجرد غياب ،

«ولما هو شيء آخر . فتخصية الزمان أو المكان ليس عملاً سليماً ، بل هو أمر عسير المثال ؛ إنه لا يتم بمخفف شيء ما كما يفعل الناس عادة . ولكن بالوصول إلى حد غير عادي من التركيز . وإلغاء الزمان في التمثال والمكان في الموسيقى له في الحقيقة أثره في كون هذين الفنين مطلقين ، فالفنان التشكيلي ، وقد ركز جهده على صورته المكانية وحدها . يكون في حالة يمكن أن نسميها اللازمانية . فقد توقفت عملية الزمن بالنسبة له ، أو صارت خارجة على موضوعه . ونفس الأمر بالنسبة للموسيقي ، فهو يبتني حركة في الزمان ، حتى تختفي حواجز المكان ، ويميش في اللانهاي ، وهذا الإلغاء أو التميم — كيفما سميناه — يدرك بحسب من خلال تركيز الفنان تركيزاً مطلقاً على شيء آخر ، على ذلك الموضوع الخاص ، إنه نصر غير مباشر ، ذلك الفل المتمد العام لعمله الفني الخاص .

ولنتبع الرسام والموسيقي إلى أبعد مما ذهبنا قليلاً قبل أن نعود إلى الرواية بقوانينها المطلقة الأقل وضوحاً . إن الفنان يستمد خصائص صورته من عالم المكان ، من أشجار وصخور وناس وبيوت ومناظر طبيعية وأضواء وظلال وكل ما تقع عليه العين : أما ما يجعل رؤيته لتلك الأشياء مطلقة فهي لحظة التركيز الفاعلة التي يتلاشى فيها الزمان

تلاشيًا غير محدود . وكأن الفنان يتجاهله الزمن ، يستحضره بصورة غير ملموسة ولا محدودة ، ومن ثم عامة . ولو أخذ من العام مادة لموضوعه ، وحاول ذلك بطريقة مباشرة ، لما استطاع إلا أن يقدم رمزاً يتصل به ، لأنه لا يمكن تقرير العام بطريقة ملموسة ولن يتأتى ذلك إلا إذا اعتمد على الخاص . تخلفية الأبدية أو اللانهاية ، إذن ، أو ما يوحى . بإحدهما ، ضرورة لإكساب العمل سواء كان موسيقياً أو تشكيلياً ، شكله الخاص وعموميته وطابعه المطلق .

ولا يفتى هذا ، بالطبع أن عمومية الصورة تصدر عن نسيان الزمن ، ولا أن عمومية قطعة موسيقية تصدر عن نسيان المكان ، فهذه مجرد عناصر ، أو هي بالحرى مجرد أعراض . فالعمومية هي العمومية : إذا تم بلوغها : وفي العمل الفني العظيم يبدو كل شيء خاصاً ، كما يبدو . علماً في نفس الوقت . فالعام إذا ما تحقق ينتهي إلى وضع طابعه على كل الأجزاء ، متخللاً كل الشكل أو الحركة الكاملة كلها .

ولنعد الآن إلى الرواية ، فإنني لم أتناول أمثلة الرسم واللوسيقى . لأن قوانينهما أكثر تحديداً من الرواية فحسب ، ولكن لأنني كنت قد عقدت من قبل مقارنة بين الرسم ورواية الشخصية ، وبين اللوسيقى والرواية الدرامية . فإذا ما تناولنا هذين القسمين مرة أخرى ،

فسنرى الآن أن حدودها ضرورية لهما بوصفهما أعمالاً فنية، أى أعمالاً لها صفة الموم *universality* . فعدم أهمية الزمن أو عدم واقعيته . ليس خطأ في رواية الشخصية ولا هو سمة حتمية لها ، ولكنه الوضع الذى يجعل وحده تصور الرواية للحياة فوق التغير . ومرة أخرى ليس الوضع المكافئ الثابت صفة عارضة للرواية الدرامية ، بل هو عنصر يجعل من حركتها حركة فى اللانهاية ، والحدود التى تميز هذين النموذجين من الرواية هى فى الحقيقة شرط عموميتها . *universality* .

هذا أذن هو تبريرنا لحدود هذين الشكلين . وقد نستطيع أن نزيله . تأكيذاً من خلال حقيقة سيكولوجية لا بد أن الكثيرين قد لاحظوها . فنحن فى الحقيقة نفهم الحياة بطريقة أعمق عندما نراها فى موقف يقلب عليه الزمان أو المكان أكثر مما نراها فيها مما على قدم المساواة ، كما نراها عادة . وفى الحياة لحظات تبدو فيها وكأننا نرى جميع أفعالنا بأسبابها ونتائجها ، وتسلسلها عبر الزمان ، كل ذلك فى لحظة واحدة . وهناك لحظات آخر نكون فيها على وعى بأن كل سلوكنا نطى ، وأننا نستجيب كما يستجيب الآخرون ، وأن مشاعرنا وسلوكنا كشاعرهم وسلوكهم . وتختلف هاتان التجربتان عن التجارب العادية .

ينما فيهما من حلة مركزة بادية واكتمال زائد . واللون الأول من اللحظات هو الغالب على الرواية الدرامية بينما يقلب اللون الثاني على رواية الشخصية وهما متمايزان تمايزاً تاماً لا يمكن أن نتركهما معا . في وقت واحد . إنها لحظات أكل من لحظتنا الأخرى ، لأننا نرى فيها صورة ممتدة للحياة ، صورة كاملة ، ذات تصميم وذات دلالة ، سواء رأيناها في إطار الزمان أو إطار المكان ، ولكننا لن نراها أبداً على كلا الوجهين معا في وقت واحد . أما في ممارستنا للحياة العادية ، فإننا نرى الحياة بهذه الطريقة — أى دون رؤية كلية ممتدة Perspective . ذلك لأن حقائق الزمان والمكان ، في الحياة اليومية مختلطة تماماً ، وكل ما نعيه منها إنما هو تسلسل مستمر من التغير ، لأحداث تبلور هنا وهناك تبلوراً ذا مغزى ولكن دون أى تصميم . أما لحظة الرؤية الجمالية فإنها تتميز عن ذلك السيل . فبدلاً من النظر اللانهائى المستمر الذى يأخذ العين فى آلاف الاتجاهات مرة واحدة ، دون أن يحسك بها فى نقطة ثابتة ، بدلاً من ذلك يقدم إلينا المنظر بصورة كاملة مفردة ، إذ يكون قد مر من خلال خيال ، ونفض عنه ما ليس ملائماً ، وتركزت دلالاته تركزاً قوياً .

وننتقل الآن إلى قسم ثالث أقل أهمية من هذين القسمين ، ومع

ذلك فهو قسم يتضمن رواية يعدها كثير من الناس أعظم ما كتب من الروايات . هي رواية « الحرب والسلام » التي يبدو أنها تقدم صورة واضحة كاملة عن الحياة في الزمان والمكان ، واستطاعت مع ذلك ، أن تبلغ صفة العمومية *universality* . وواضح أن أية نظرية عن الرواية لا مكان فيها لرواية « الحرب والسلام » ، إنما هي نظرية لا تصمد أمام النقد . وليس من الخير أن تقول إن هذه الرواية روايتان أو أكثر ، كما يقول مستر برمي لبك وإن كان لقوله ما يبرره ، فستظل أماننا مشكلة هي تضمن نظريتنا مثل هذه الروايات . ففي هاتين الروايتين أو تلك الروايات سنرى أن القصة متطورة في نطاق الزمان والمكان .

وللمشكلة على عسرها غير مستعصية على الحل . فمن الواضح أن الزمان والمكان على قدر حقيق من التساوى في « الحرب والسلام » . غير أن حشها ، في الحقيقة ، يقع في الزمان وفي الزمان وحده . حقا : إنها تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرق والضيقات الريف ، في صورة محددة مميزة كمشياتها في رواية « سوق الغرور » ولكن هذه الأشياء ليس فيها جمود رسل سكوير وكوينز كرولى بل تتغير كما تتغير الشخصيات . وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان . ففي البداية

تكون مجرد أماكن يعيش فيها الناس كما نشاهد في «سوق الغرور» . ولكنها لا تلبث أن تصبح أماكن تقدم صورة ثابتة للجمع الذي يقتصر فيه الناس بطريقة نمطية واحدة وفي حاضر عام . وهدف تولستوى من ذلك ، على حد تعبير برسى لبك : « أن يمثل دورة الميلاد والنمو ، ولولت فاليلاد من جديد » ويمضى برسى فيقول : « إن الشخصيات تمثل القصة التي تتكرر دائماً وفي كل مكان » ، إلا أن الزمن في هذه القصص كل شيء ، إنه هنا غالب أكثر منه حتى في الرواية الدرامية ، لأن الحدث في الرواية الدرامية حدث فرد ، ومن ثم قد يبدو أمام خلفية ثابتة ، أما هنا ، في التسلسل الدائم للأحداث . يتبع بعضها بعضاً ، فإن الخلفية نفسها لا بد أن تكون خاضعة للتغير . وبينما تكون الأرض هي العام وراء الخالص في الرواية الدرامية . أو الكون إذا أردت ، مسرح الرواية يكون العام وراء الخالص في « الحرب والسلام » التغير ذاته . إنها عملية ممتدة . ففي الأولى ، الرواية الدرامية ، يوضع الخالص في مواجهة العام ، أما في النوع الثاني . فليس الخالص صورة للعام بقدر ما هو جزء منه ، وهو يذوب فيه في النهاية . فتلك « الصورة من الميلاد والنمو فالولت فاليلاد من جديد » لا يمكن أن تدعى مجرد خاص ولا أن تدعى ببساطة مجرد عام . إنها ، العنصران معا ، لأنها الحياة الإنسانية .



وإذن فليست الحياة الإنسانية في « الحرب والسلام » شيئاً في مواجهة القدر أو المجتمع ، وإنما في مواجهة الحياة الإنسانية في تغيرها الدائم . إنها ليست صورة خاصة لقانون عام ؛ إنها الخالص والعام في ذات الوقت ؛ إنها عملية أكثر منها رمزية . ولا نستطيع أن نفكر في الرواية الدرامية دون أن نفكر في معنى القدر ، وهو معنى مجرد ، ولا أن نفكر في رواية الشخصية دون أن نفكر في المجتمع وهو معنى آخر مجرد غير أن المعنى المجرد الوحيد الذي تصادفه في رواية « الحرب والسلام » هو الحياة ، أو التغير بمعنى أشمل وهو أوسع هذه المعاني المحررة الثلاثة وأكثرها غموضاً .

فالقدر كما رأينا هو بالنسبة للروائي إدراك منظم في الدرجة الأولى ، والمجتمع هو إدراك منظم في درجة تالية له . أما الحياة أو التغير فليس شيئاً منظماً قط ؛ إنه لشموله يتضمن كل شيء ؛ في ذلك النوع من الروايات الذي تمثل فنه رواية « الحرب والسلام » وهو أكبر هذه الأقسام تفككا . وسأسمى هذا النوع بالرواية التسجيلية ( Chronicle ) وحدث هذه الرواية يكاد يكون عرضياً ، غير أننا سنجد فيما بعد أن كل الأحداث فيها تقع داخل إطار محدد كل التحديد . إطار صارم تسير فيه الأحداث سيراً لا يخضع لمنطق خاص

أو نظام معين . وسنرى أن كلا هذين ضرورى للرواية التسجيلية كشكل جمالى . فالرواية بدون الإطار الصارم تنفو بلا شكل ، وتنفو بدون سير الأحداث على ذلك النمو ، لاحتيا . الأول يكسبها العام ، والثانى يكسبها حقيقتها الخاصة . على أنه لما كان الزمن ، إذن ، هو المسرح الرئيسى للرواية التسجيلية ، كان كل من هذين الجانبين وجهاً متصلاً « للزمان » أحدهما « زمان » باعتباره عملية امتداد مطلقة ، والآخر « زمان » باعتباره حادثاً عرضياً .

وقد يتنا من قبل أهمية الاحساس بالزمن فى الرواية الدرامية . فالزمن مجسد فى الشخصيات ظاهر من خلالها ، ومن ثم فسرعته . نفسية تحددها سرعة الحدث أو إبطاؤه . فإذا رجعنا إلى الحرب والسلام . فسنجد أن الزمن فيها ليس واضعاً من خلال الشخصيات على هذا النحو بقدر ما هو عام وعادى وسرعته لا تقرضها حدة الحدث ؛ بل إنه على النقيض يجرى فى انتظام رتيب قاس ، خارج عن الشخصيات . غير متأثر بها . فنمو الشخصيات ينحصر فى نمو أعمارها . وتبرز الرواية . هذا المعنى فنعرف أن الشخصية الآن فى المشرى ثم فى الثلاثين . والخمسين ، وأنها فى صفاتها الجوهرية مثل كل شخصية فى هذه المراحل المختلفة من العمر . ويقوم التركيز على هذا ؛ على كونهم الآن فى

العشرين من عمرهم ، وأنهم سيبلغون الثلاثين ثم الأربعين ثم الخمسين ، وعلى اعتبار أنهم أساساً يشبهون أى فرد فى العشرين ثم فى الثلاثين ثم فى الأربعين ثم فى الخمسين ، ونحن نرقب التغير الذى يطرأ على كاترين وهيثكليف ؛ كأن الزمن قد تجسد فيهما . إنهما يتغيران فى اتجاه خاص ولأسباب محددة ، والتسلسل الصارم لهذه الأسباب هو الذى يجعل التغير ضرورياً . ومن جهة أخرى ، فإن التغير فى « الحرب والسلام » عام قبل كل شئ ، وتتوقف حقيقته على ما فيه من عمومية . إنه غير متصل بالحدث اتصالاً عضوياً ، فهو سريع آناً ، وآناً يكاد يكون ثابثاً ، متفقاً فى ذلك مع حركة الأفعالات والمشاعر . وهو يتبع المقياس الزمنى الذى يقيس به الإنسان الزمن ، فهو منتظم رياضى ، يكاد يكون غير إنسانى ، بلا ملامح . ولا يتبع إلا ضرورة واحدة هى ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً ، والمضى فى تغييرهم بدرجة واحدة ودون نظر لرغباتهم وخططهم . والزمن فى هذا لا يأبه إلا بسيره وحده . فتتأش ونيكولا والأمير يتر فى « الحرب والسلام » يجتازون محباً يمتدنون وقتها أنهم لن يقروا على احتمالها ؛ ومع ذلك يعضى بهم تولستوى فى طريق الحياة بلامبالاة ، وكأن لاقية للتجربة ، يحلمهم عبر الشباب المألوف ثم خلال الرجولة ثم الكهولة الممهودة .

وعلى هذا فإن أى شىء يمكن أن يحدث ، وهذا وجه آخر من وجوه الزمن يتضح على هذا النحو . فالحدث ، على الصعيد الإنسانى ، لا يكشف بطريقة حتمية ، إننا لانرى دراماً تكفى بذاتها ، فتبنى أحداثها بعضها فوق بعض ؛ إننا نرى الحياة بكل أحداثها وإبداعاتها المتنوعة ، حياة تميز طريقها علامات هامة هنا وهناك ، حفرت عليها أرقام تنبئ عن سبر زمن خارجى عام . وهذا السير الذى هو إطار الحدث ، يبدو خاوياً إذا نظرنا إليه من جهة ، ومليناً بكل ما يمكن حدوثه ، إذا نظرنا إليه من جهة أخرى ، إنه عرض وقانون ، فوضى وقصد ، كل شىء ولا شىء .

فى الرواية الدرامية ، كما رأينا ، يكشف الزمن عن الشخصيات وفى الرواية التسجيلية أيضاً يكشفهم الزمن ، غير أن الكشف هنا يتبع طريقاً مختلفاً . ففى وصف كاتب الرواية التسجيلية ، لحياة من الميلاد إلى الموت تكون العاشرة فالمشرون فالثلثون فالأربعون فالخمسون ، مراحل دقيقة متميزة وألوانا حادة من الحقيقة ، لأن الحياة الواحدة هى الوحدة ، وكل محطة وقوف تمضى بالشخصية مرحلة تبعد بها عن البداية أو تقربها من النهاية . وحين ننظر إلى الحياة من وجهة نظر كاتب من كتاب الرواية التسجيلية ، فإن مأساة الحياة

ومتحولها تلخص في هذا التقسيم البسيط للناس : شاب ، كهل . أما إذا أردنا علاقات مركبة يصنع حلها فلن هذا التقسيم يصبح في مكانة ثانوية : وهكذا لا يكون للزمن الذي يحسب بهذه الطريقة نفس هذه الأهمية عند كاتب الرواية الدرامية . ففي رواية « مرتفعات وذرنج » نعرف في موضع منها ، أن هيثكليف في السابعة والعشرين ، وكأنما جاءت معرفتنا هذه مصادفة . فهنا ، بعد مرحلة من التجربة العنيفة ، كان الزمن فيها حقيقة داخلية محضة ، إذا بالوجه الجارحى الرياضى للزمن يذكر مفاجئا وبدون احتفال ، كأنما استيقظت الشخصيات من أحلامها ، وهكذا نجد لهذه الحقيقة المادية أثرا نفسيا غير متوقع ، إذ يبدو أن مجرد إدراكها سيتشغل هيثكليف من التيارات العميقة التى كان يسير فيها الجلدث ويضعه في شواغل الحياة اليومية كائنات ، إنسانيا عاديا يرثى له . وقد كان لهذا أثره للحظة — وتلك قوة الإيماء — فى أن جعلنا نظن أن هيثكليف كرجل ، سيبلغ الثلاثين بعد حين قصير ، وأنه تبعاً لذلك قد يعيش حتى سن النضج والكهولة ، وقد نسينا ، فى تلك الوقفة ، ما نعرفه بجانب آخر من موعينا عن المنصير الذى كان هيثكليف يسير نحوه . إن القبر ومعرفتنا السابقة به واقترابه ، هو الذى يحدد أبعاد الزمن فى الرواية الدرامية ؛

وعندما يحم القضاء ، ينتهى الزمن وتنحل المشكلة . أما فى الرواية التسجيلية فالزمن لا يقاس بالأحداث الإنسانية مهما تكن أهميتها ، إنه قائم ويظل قائماً دون أن يتغير بعد أن تفرغ حكايته ويظل على انتظام حركته ، وخصوصية أحداثه وتمدد شخصياته التى يكشفها . لهذا نجد للمستrielك يقول فى معرض حديثه عن « الحرب والسلام » ، « ليس فى الرواية أفق محسوس ، ولا حد فاصل بين حياة فى الرواية والحياة وراءها فالصلة بين الرجال والنساء فيها وفى بقية العالم لا يعوقها عائق إذ من المسير أن نزع أن بيتر وأندرو ونيكولاس يعيشون فى عالم خاص بهم ، كما يبدو الناس عادة فى الروايات أنهم يعيشون فى عالمنا . كل فرد آخر » وبعبارة أخرى ، عندما تنتهى من قراءة « الحرب والسلام » نحس أن الزمن « مازال مستمراً » فالمسيلة الممتدة ، عشرة ، عشرون ، ثلاثون ، أربعون ، خمسون ، وكل الشخصيات التى تعد هذه المراحل من خلال حياتها تظل قائمتى أذهانها وفى العالم « دورة الميلاد والنمو والموت فالميلاد من جديد » ذلك هو نسيج الرواية ، يبدأ أنه نسيج الحياة كذلك . وهكذا ما إن تنتهى من رواية تسجيلية حتى ينطلق منها صدى يتردد فى أماكن أفسح من تلك التى تعددت بها الرواية فى أماكن تتكرر على نطاق بالغ السعة

وفضلا عن ذلك ، فهي أما كن تظل تميد علينا ، على أوسع نطاق  
يمكن تصوره ، أبعاد أوضاعها الأصلية في الرواية وتناسب أنظامها .  
ومع أن تولستوى لا يتحدث إلا عن أجيال قليلة فقط ، فإن قوة  
خياله تجعل الدورة اللانهائية ، للأجيال تتكشف في خيالنا ؛ فنرى  
الحياة الإنسانية عند ميلادها ونموها ونهايتها ، نرى العملية الممتدة  
على تكرارها الأبدى . هذا إذن هو إطار الرواية التسجيلية في  
نظريتها وتطبيقها .

ولكن هذه العملية الممتدة من الميلاد والنمو والموت تتضمن ،  
في الوقت نفسه ، كل مظاهر الحياة المختلفة ، أو كل شيء يمكن أن  
يحدث . وهذه هي التي تتألف منها أحداث الرواية التسجيلية الخاصة ،  
وهي التي تملؤها وتكسبها حيويتها . وهنا أيضاً ، كما في الرواية  
الدرامية ، يوضع التنوع أمام التفرد ، والحرية أمام الضرورة . فإذا  
أبرز المؤلف ، في الرواية التسجيلية ، واحداً من هذه العناصر أكثر  
عما ينبغي ، أصبحت الرواية بعيدة عن الصديق أما إذا حذف واحداً  
حسبها ، فإن الرواية لن تمت إلى عمل الخيال بصلة .

ولكي نفرق بين معنى الزمن في الرواية الدرامية والرواية  
التسجيلية قدر المستطاع . فنأعيد طرح القضية الآن بطريقة أخرى .

الزمن في الرواية الدرامية داخلي ؛ حركته هي حركة الشخصيات ،  
فالتنير والقدر والشخصية جميعاً تركز في حدث واحد ، وبانحلال  
الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف ؛ ويترك مسرح  
الأحداث خالياً . أما الرواية التسجيلية ، فإن الزمن فيها خارجي ؛  
غير مستقر ذاتياً وإنسانياً في نفوس الشخصيات . إنه يرى من نقطة  
ثابتة خارجية . إنه يتدفق متخطياً الراصد له . ويتدفق فوق  
الشخصيات التي يستحضرها ومن خلالها . وبدلاً من أن يضيق  
منحصرأ في نقطة ، هي النقطة التي تنبئها العاطفة أو الخوف ، أو القدر  
في الرواية الدرامية ، يمتد بلا حدود ، يجتازاً في تعدد لا يكاد يدرك ،  
الحواجر التي كان يمكن أن تضع حداً لسيره ، والشخصيات التي  
تظهر وتختفي في تلك الدائرة الواسعة من الحركة المتكررة قد توجد  
في تراجمات مثل كاثرين وهيثكليف ؛ ولكن يبدو أن تنحل  
مشاكل هذه الشخصيات ، فإذا حدث وحلت ، فحين امتداد الزمن  
الطويل سيجعل هذا الحل أقل شأناً ، ويحيله إلى مجرد حدث عارض  
من أعراض الزمن . والشخصيات في الرواية الدرامية ، كما رأينا ،  
توضع فوق مسرح معزول ، حيث يتاح للصراع القائم بينها أن يحسم  
حسباً نهائياً ، وحيث يكون كل شيء ، من ثم ، سبباً ومسبباً ومصيراً .



فإذا أزلنا تلك الحواجز التي تحد الرواية الدرامية ؛ وإذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو والموت والميلاد من جديد ، بدلا من حدث معزول ، رأينا أن ما كنا ندركه كطلق من قبل أصبح يبدو لنا الآن نسييا .

وربما كانت نسبة الحدث ، تلك التي لا يمكن تجنبها في الرواية التسجيلية، هي التي تدفع المستر لبوك لأن يتساءل وهو بصدد الكتابه عن « الحرب والسلام » قائلا : « ولكن ماذا عن معنى الرواية ، أو مضمونها الذي أحب أن أسميه مضمونا أخلاقيا ؟ لقد عرض علينا نولستوى فترة معينة من رحلة الزمن ، ولكن لأية غاية عرضها ؟ » ومع ذلك فقد كانت تلك الفترة عملا جليلا كافيا ليقدم لنا نولستوى صورة لدورة الحياة المتكررة . ومن المؤكد أن ما عناه المستر لبوك بمضمون الرواية يدخل في هذا ، أما إذا كان يريد مضمونا مختلفا ، فالمضمون في « مرتفعات ويندنج » ، أو « سوق القرور » فلا شك أن ذلك مطلب غير معقول ، فروية الحياة على مدى واسع من الزمن والتخطي نهائيا عن ضرورة اللحظة الحاضرة يعنى أن نغير كل شيء ، ونفقد بعض الأشياء ، فيصبح التراجمي عاطفيا مسرفا عندما يتراجع في تيار التغير المتحسر ، ولن يكون العمل تراجميا قط طالما يدرك

الكاتب ، إلى درجة اليقين ، أنه سيتراجع ، وأن شيئاً آخر سيأخذ مكانه ، فعندما تطرح مباشرة الحاضر ونهايته من حادث ما ، فإن المعنى التراجيدي ينتزع منه كذلك ، ولكن يبقى فيه مع ذلك شيء خوفه نسبية غير مطلقة ، على التأثير في نفوسنا . وهذا التأثير ليس «التطهير» إذا كان ذلك ما يرى إليه المستر لبوك ؛ إنما هو شيء آخر قد يكون أثره الكلى كافياً في تمويضنا عن غيبة التطهير . والحق أن سمة الرواية التسجيلية لا يجعلها بالطبع أصدق من الرواية الدرامية بمحدودها الضيقة . فإن الخيال لا يستطيع قط ، مهما اتخذ من الأشكال أن يصور الحياة الإنسانية تصويراً مطلقاً . وما الأقسام الثلاثة التي أحاول أن أمثل للرواية بها إلا مجرد ثلاث طرق لهذا التصوير ، ولا يزيد أحدها على الآخر صدقاً بأي مقياس موضوعي معروف .

هذا إذن هو الجانب الهام الذي يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية ، فالحبكة في الأخيرة تطور منطقي صارم ، بينما الحبكة في الأولى تسلسل مختلخل لبعض الأحداث التي يرتبط بعضها ببعض عن طريق تسلسل خارجي صارم ، هو الزمن كما يدركه العقل الإنساني . هذا التسلسل الكوني يكسب الأحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلا التراجيدي مسرفاً في العاطفية ، ومحيلها الحتمى إلى عرضي ،

والنهائي إلى نسي ، يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحمية . لكن إذا كان لا بد من إضافة سبب على لظهور الحدث في الرواية التسجيلية بطريقة عارضة فإننا نستطيع أن نقول إن سير الأحداث نفسه يقينى إلى حد أنه ، بطريقة القصة السردى وحده ، يمكن أن تدخل المصادفة والشك والحرية ، لتحدث التوازن وتجعل الصورة صادقة . فالتغير فى شخصية هيثكليف ، بما أنه لم يكن وليد الزمن الحسابى ، ولا ملزماً بمجاراة تطور آلى فارغ ، يمكن أن توضحه أشياء معينة محددة منمها هيثكليف وعائها ، فالتغير حتى ، وبعبارة أخرى ليس اضطراباً جامداً . ولكن تطور نيكولاس روستوف بين سن : العشر والعشرين فى الحل الأول ، تطور حادث عن الزمن الحسابى وتبعا لذلك لا يوضحه إلا كل شيء يمكن أن يصنعه الزمن ، وبعبارة أخرى كل الأشياء ، التى يحتمل أن يقوم بها شاب ، وأن يفكر فيها . وأن يمانىها فى فترات شبابه . ومن ثم يجب أن يصف الكاتب الروائى قديراً كافياً متنوعاً من هذه الأمور ، وهذا فى الحق هو كل ما يحتاج إليه . إن عليه أن يوضح التغير بأن يملأ قدر الإمكان ، الفترة الزمنية الذى يحدث فيها هذا التغير . ومهما يكن من أمر ، فإن عليه كى يتحقق له التنوع ألا يكون مقيداً بمسكة متطورة تطوراً

صارماً كما يفعل كاتب رواية الشخصية . إنه لا ينبغي حدثاً بل يرسم صورة ، إلا أن هذه الصورة على عكس الصورة التي يرسمها الكاتب في رواية الشخصية ، تتغير كلما مضى في الرسم . حقاً إن الشخصيات ستبقى كما هي ، ولكن مظهرها ولون شعرها وأفكارها وعواطفها . ستمضى في التغير حتى يقع التغير الأخير ، وهذه التغيرات ، على عكس تغيرات الرواية الدرامية ، غير متوقعة أكثر منها مبررة . فهي تغيرات تمضى غير ملحوظة وفي صمت ، ثم عندما تقع ؛ فإن شخصاً ما وليكن نيكولاس أو تباشا ، يستيقظ صارخاً : « لكم تغيرت !! » . غير مدرك كيف أمكن أن يحدث هذا . في لحظات كتلك ، حيث تسمع خطوات الزمن في مسيره وراء الحدث بوضوح ، وحيث يبدو كل ما فعلته الشخصيات عرضياً حتى للشخصيات نفسها ، وحيث لا تستطيع الشخصيات أن تدرك ، مهما تدبرت أعمالها ، كيف انتهى بها المصير إلى الموقف الذي تفقه . إن سير الحدث سيراً غير مبرر هو الذي يولد تلك الآثار ، التي هي على الأرجح أعمق ما يمكن أن تثيره . الرواية التسجيلية . خلال مسير القصة العادية يصمت الزمن وينساب . الحدث مستمراً كنفمة شاردة منفردة ؛ أما هنا فكلتا الحركتين تتقابلان في وتر واحد ، ويتلاشى الصدى وينساب النغم ثانية متقراً

قليلا ، ثم ينطلق الوتر مرة أخرى . وقد سميت الفترات عشرة ، ،  
عشرين ، ثلاثين أربعين وهلم جرا . ولكنها بالطبع تقسيات وضعية :  
لم أخذها إلا لأؤكد انتظام حركة الزمن في الرواية التسجيلية . قد ينطلق  
الوتر ، وقد يكشف الزمان الحسابي عن نفسه بوضوح ، إثر انقضاء  
أية فترة ، ولكن سير الزمن لن يتأثر في أية حالة .

وإذن ينبغي أن يكون الزمن عرضيا في الرواية التسجيلية ؛ ولن  
تنضج تحكيمته على أشدها في شيء أكثر من الطريقة التي يتصرف  
بها في الحياة الإنسانية . فالشخصيات في الرواية الدرامية « تموت في  
الوقت المناسب » كما يقول نيتشه . فالكاتبين أهاب وميشيل هنشارد .  
وكاثرين إيرن شويتاندرون الحياة كلهم في اللحظة التي أعدها القدر لهم  
منذ بعيد . ولكن الأمير أندرو يموت فجأة ( بطريقة عرضية ) ، في  
الوقت الذي يضع فيه الخطط لمستقبله ويرسم حياته للقبلة . وهنا يأتي .  
تساؤل المستر لبوك في قوة بالغة : « ولكن ماذا عن المعنى أو الضمون .  
أو ما أحب أن أسميه بالمغزى الأخلاقي في الرواية ؟ » لأن كان للارادة .  
الإنسانية والبصيرة للمهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له في موت .  
الأمير أندرو الفجائي . ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى ،  
والحق أننا أحسننا ، من وراء ميتة الأمير أندرو الفاجعة غير المنطقية .

وإن يكن ذلك بطريقة غامضة ، أن تولستوى قد أدرك ، أو كلن يحاول إدراك ، وجود قانون ربما كان ضروريا ، ترجع إليه هذه الميتة الباغثة ذات الغزى في حياة واحدة . وقد كان ما أدركه هو قانون القدر في الرواية التسجيلية ، وهو في جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسائي ، يحتوى على كل شيء : الحياة والموت ، والفوز والهزيمة .  
يحتويها نظرياً في نسب ثابتة منضبطة ، إلا أنه يطلقها في لحظة قدرها سلفاً حين تتكشف تكشفها لدرجة فيه . وهذا القدر لا يمكن إدراكه ، بل يحسه المرء بالإيمان ، كما أنه خفى . وهو سام غير دنيوى .  
يقسم كل مثوبة وكل عقاب ، لكن وفق شروطه وقوانينه الخاصة ، وبالطريقة التي تبدو للانسان عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى . أما في الرواية الدرامية فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى في الحياة التي يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر أكثر من ضوء النهار العادى ؛ ولأننا نراه متكشفا ظاهرا ، نفهمه ونذعن له . وعلى العكس من ذلك الرواية التسجيلية ، فنندما يكون العالم الإنسانى واضحاً ومباشراً ، فإن القدر يظل غامضاً ، وما يسعنا إلا أن نسلم على أساس من الإيمان ، بقوانينه التي لا ندرك . ففهم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر ، إذن ، مفهوم دينى في الغالب ، وخاصة في المصور الأولى . فتلك القوة

التي تقسم المخاطرة ، والألم والعمل والمتعة والموت ، كأنها من عالم خفى ،  
توقظ الرهبة وتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام ،  
أو لعلها أوجدت في وقت ماتلك الآلهة المعينة التي كان يمكن أن.  
تقدم إليها مثل هذه القوانين . فالروايات التسجيلية القديمة الكبيرة .  
مثل قصة « داود » و « الأديسة » روايات دينية . أو هي على الأقل .  
من ذلك النوع الذي تواضعتنا الآن على تسميته دينيا ، في مفهومها للقدر .  
ولكن يبدو أن قدرة الجنس البشري على « التأجيل الإرادي  
للإنكار » قد ضعفت ، ففهوم القدر في « الحرب والسلام » أو  
فلنأخذ مثلا حديثا هو « حكايات الزوجات العجائز » ليس إلا  
انعكاسا لما كانت عليه قصة « داود » ولكن صبغة دينية تظل مع  
ذلك فيها . فالإيمان بمدى التكفير عن الذنب قد ولى ، إلا أن الإيمان  
بشيء ما وراء الحركة العرضية للحياة الإنسانية ما يزال باقيا ، ومع ذلك  
التأجيل الإرادي للإنكار الذي نسميه بالرضا والاستسلام ولسوف  
يبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الديني في كل الروايات التسجيلية  
جديها ورديتها ، لأن صورة « للنورة الميلاد والنمو ، فالوثة والميلاد  
من جديد » لأنهم إذا تضرعت ؛ وإلا خلت من كل قيمة على الإطلاق .  
ومن ناحية أخرى فإن كاتب الرواية الدرامية ، يعترف بالقدر الذي

: يتكشف في العالم ، وهذا اللون الخاص من الإيمان ليس مطلوباً منه .  
إنه يرى الحدث علة ومعلولاً ، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة ،  
ولكن يتحرران في مجالين مختلفين . وينبغي أن يكون للعلة والمعلول  
كليهما ، حقيقة خارجية وداخلية ، في الرواية الدرامية ، إذا لم تكن  
مجرد عمل آلي بحت ؛ كما ينبغي أن يبرز الكاتب في الرواية التسجيلية ،  
هذين الجانبين بقدر متساو إذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى .  
وينبغي أن يحافظ الكاتب محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره .  
المنتظم ، على أن تقدم البقية كصورة لكل ما يمكن إدراكه .

وقد يبدو للبعض أنى أنسيت ، بتقديمى لفاهيم الزمان والمكان  
والعلية في العمل النقدي ، كل القواعد الجمالية ، وأنى أقيم مستويات  
وهية ومحكمة . فإن يكن قد ظن ذلك بي ، فإن الإجابة الوحيدة  
التي أستطيع تقديمها هي أنى في محاولتي للبحث عن أسباب الحدود  
الضخكية فيما يبدو لبعض أشكال الرواية رجعت آخر الأمر إلى  
حدود رؤيتنا للعالم . إننا نرى الأشياء في حدود الزمان والمكان  
والعلية ، ولا يستطيع رؤية الوحدة الكلية من البداية إلى النهاية غير  
الكائن الأعلى كما يؤكد كانت . على أن الخيال يطمح إلى رؤية تلك  
الوحدة الكلية ، أو صورة لها ؛ ويبدو أن تلك الصورة لا ترى إلا عندما



يسلم الخيال ببعض الحدود ، أو حين يجد نفسه يعمل تلقائياً داخل تلك الحدود . وإذا أمكن أن نتبع الأمر إلى النهاية فسنجد أن هذه الحدود تقرر مبدأ البناء في نماذج متعددة للإبداع الخيالي ؛ في الرواية الدرامية على سبيل المثال ، ورواية الشخصية والرواية التسجيلية . وأنا لأدعى أن هذه الأقسام هي وحدها الممكنة أو أنها هي الأشكال القائمة الوحيدة للرؤية الخيالية أو للرواية ، أو أن الخيال ، إذا خضع لحدود لا نستطيع التنبؤ بها في الوقت الحاضر ، قد لا يكشف فيما بعد عن طرق جديدة للرؤية . غير أنها على الأقل ، أشكال ثلاثة بارزة وهامة جداً ، وذات تقاليد طويلة ، وأنها ، نتيجة لذلك ، حقيقة ثابتة وحدودها كما حاولت تتبعها ، حدود مشرّعة ، ليست حدود أى مؤلف ، وإنما هي حدود العقل الإنسانى . فهذا العقل ، في محاولته رؤية الحياة رؤية كلية ، يركز بحال رؤيته ، أو هو يفعل ذلك بالسليقة ، إنه يفيد ليكسب ، يعتمد عن الحياة لكي يراها بوضوح . وهذا الابتعاد وهذا الهروب ، هو بمعايير الحياة ، عمل تحمكى يأتى معه بسلسلة طويلة من الآثار التحكية ، هي تلك « الحدود » التى عرضناها . بيد أنه ، فى نفس الوقت ، عمل إبداعى ، لا يقتضيه الضرورة من الناحية السلية فحسب ، وإنما يقتضيه إيجابياً ، استحضار عالم كان لا يمكن أن يولد بغير هذه الطريقة .



## الفصل الخامس

### رواية الحقبة والتطورات الأخيرة للرواية .

الرواية التسجيلية هي الطابع الغالب على الرواية في هذه الأيام . فهي أكثر ألوان الرواية تناولا لدى الروائيين ، كما أنها اللون الذي يحظى بأكبر تقدير . وروايات مثل « الأبناء والمحبون » و « صورة الفنان الشاب » و « غرفة يعقوب » من الروايات التي تدخل هذا النطاق كل بأسلوبها الخاص ؛ وكذلك أغلب أعمال كومتون مكنزي وولبول وبرسفورد وعدد كبير غيرهم من ذوي المواهب المرموقة . والروايات الثلاث الأخيرة هي خير الروايات التسجيلية التي ظهرت في السنوات الأخيرة . وعلى أية حال فإن روائع الروايات المعاصرة ليست من الروايات التسجيلية، وسنحاول أن نقاومها بتفصيل أكثر . غير أن علينا في أول الأمر أن نقاوم نوعا من الرواية ذات الخصائص المشابهة للرواية التسجيلية تشابهاً سطحياً ، كانت منذ جيل مضى دائمة ذيوهاً كبيراً ، وإن كان يبدو أنها انتهت الآن إلى الزوال .

هذا النوع من الروايات يتمثل في «ثلاثية كليها نجر» و «تاريخ أسرة فورسايت» و «ميكافلي الجديد» و «تسجيلات دريزر للحياة الأمريكية». والهدف المباشر لهذا النوع يختلف أساساً عن أهداف الروايات التي نعرضها حتى الآن. فهي أقل طموحاً، وأقل شمولاً، وأكثر مباشرة وواقعية. وهذا النوع من الروايات لا يقدم على أن يرسم صورة لتجتمع يصلح لكل زمان، فموضوع هذه الروايات أكثر تواضعاً وتحدداً، وهي تهدف إلى أن تعرض لنا قطاعاً من مجتمع معاصر وتعرضه لنا، فوق ذلك، في تغييره. ومرة ثانية سأحاول أن أعود إلى تولىستوى، لكنكم أوكد الفرق بين رواية الحقبة هذه والرواية التسجيلية. فتولىستوى لم يكن مهتماً بتطور المجتمع، كما لاحظ ذلك بحق مستر لوبوك الذي اقتبس منه مرة أخرى، قوله في معرض حديثه عن الشخصيات في رواية «الجرب والبلام»: «إن كونهم رجالاً ونساء من عصر معين، وكونهم جنوباً وساسة وأمراسين روسيا في عصر الأزمة، بكل الظروف المحيطة بهم في الزمان والمكان، لا أهمية ولا تأثير له على روح القصة في الرواية، فهم كذلك بطريقة قانونية، لقد حدث أن كانوا كذلك ب... إلخ». إننا نرسم أساساً أن يؤدوا دورهم للبلاد والنمو خالوت والبلاد من جديد. إنهم يصورون القصة المعتادة دائماً وفي كل.

مكان ، وماضجة المصرا البازع الذى ولجوا فيه إلا عرض . « . والجزء الأخير من هذا القول صحيح ، لا عن « الحرب والسلام » وحدها بل عن كل عمل من أعمال الخيال على مر العصور . ولكنه لا يكاد يصدق قط على رواية « ميكافيل الجديد » ، ويصدق جزئياً على « ثلاثية كليها بحر » وعلى جزء من « تاريخ أسرة فورسايث » . كان هدف تولستوى جالياً ولم يكن كذلك هدف روايات جلزورثى وويلز . حقاً قد يرتفع هذان الكاتبان إلى عالم الخيال أحياناً ، ولكن ذلك يحدث عرضاً لا نتيجة لهدف يريدانه . ومن ثم فإن رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية فحسب ، بل ومن حيث النوع كذلك . إنها لا تحاول أن تعرض علينا حقيقة إنسانية صالحة لكل زمان ؛ وحسبها مجتمع في رحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب . إنها تحيل كل شيء إلى خاص ، نسبي وتاريخي . إنها لا ترى الخيال بعيد ، الخيال الشامل ، وإعما بالمعنى الإخبارية غير الفاحصة ، يمينها ذكاء يحسن التقنين .

وارتباط الرواية بالحقبة لا بد بالطبيعة أن يقلل من قيمتها ، نوالاً ووصاف الكثيرة التي يوردها بيت وويلز عن المختبرات التي

غيرت الحياة الحديثة ، أوصاف شائعة بالطبع ، وهي مخترعات هامة في مجالها ، ولكن لا أحد يستطيع أن يضيف لها أية قيمة في رواية تنحرك في توتر خيالي كرواية « الحرب والسلام » ، أو حتى رواية « أبراج بارشستر » وفي إحدى الروايات الحديثة تجعل المؤلفة أحد أشخاص الرواية يهرع لكي يشترك في مشهد عنيف داخل سيارة مرتفعة الضجيج ، وكانت السيارات قد بدأت تظهر إلى الوجود حينذاك ، فكانت تلك هي الطريقة التي اتبعتها في إخبار القارئ بهذه الحقيقة ولتؤكد له أن المجتمع يتطور !! .

لقد قلل ربط الرواية بالحقيقة من قيمتها . ولكنه أيضا ، زيف إلى حد غير معقول معايير النقد لفترة من الزمن ، وما تزال معايير النقد تعاني من ذلك حتى الآن . فقد أصبحت دقة التفاصيل للماصرة أكثر أهمية من دقة الخيال . فقد كان الروائيون يفخرون بوجه خاص بما يبذلونه من جهد لجمع وتائق لموضوعاتهم ، وكان جهل الخيال عندهم سهل تافه بالقياس إلى ذلك ، لا يحتاج لأى مجهود . ولو كانوا قد نظروا نظرة سريفة في تاريخ الرواية لأدركوا ضعف هذه المقاييس . وسواء كانت تفاصيل الحقبة في رواية « الموت العتيق » أو « توم جونس » أو « مرتفعت ويذرنج » أو « سوق الغرور »

أو « ابنة المم...بت » دقيقة أو غير دقيقة من الناحية التاريخية، فإن ذلك لا أهمية له إلا عند مصطلقي التأدين . وأما أن تفاصيل الحقبة في « ثلاثية كليها نجر » لو في « تاريخ أسرة فورسايت » صحيحة من الناحية التاريخية فذلك أمر سيققد أهميته بعد عشرين عاما ، بل لقد فقد بالفعل أهميته ؛ لأن رواية الحقبة قد انتهت ؛ وأضحت شيئا عتيقا، وأصبحت خير الأعمال الروائية المعاصرة تكتب في لون آخر .

ومن خير ما كتب عن الرواية التاريخية وأكثره فائدة ما كتبه الناقد الفرنسي رامون فرنانديز في مجموعة مقالاته « رسائل » فقد قدم في مقالة له عن بذاك تفرقة بين الرواية كشكل جمالي بحث . وبين ما نسميه « بالسرد » . ورغم أن « السرد » يتضمن نوعا أكبر بكثير من رواية الحقبة، فإن ملاحظات هذا الناقد فيه تنطبق بدقة بالغة على تلك الأخيرة. حتى ليكن أن أورد كلامه هنا دون تعليق . يقول : « إن الطريقة التي يفرق بها المرء بين « الرواية » و « السرد » هي أن الرواية تمثل الأحداث التي تأخذ وضعا في الزمن تمثيلا يخضع للظروف التي تنشأ فيها هذه الأحداث وتتطور . أما « السرد » فيمثل أحداثا وقعت ، تمثيلا ينظمه القاص بحسب قوانين « الكشف

والاستمالة . . . فالفارق الاساسى إقن ، هو أن حدث الزواجة  
« يقع » ، بينما حدث « السرد » قد وقع فصلا ، وليس هذا اختلافا  
شكليا بل اختلاف سيكولوجى <sup>(١)</sup> . هذا هو رأى فرنانديز بوجه عام  
وقد وددت أن أقتبس كل ما يقوله بشأنها ، ولكنى مضطر أن  
أقتصر على المبارات التى تتصل خاصة برواية الحقبة ..

يقول : « فالسرد فى معالجته للماضى ، كما عاشه الناس ، لا يهتم  
بالشخصيات أو التطور الحى أو العلى للشهد أو العقدة النفسية أو  
الشخصيات ، وقد يستعيز عن كل ذلك ؛ بل هو فى الحقيقة  
يستعيز عنه غالبا إن لم يكن دائما ؛ بأسلوب من المرض أقرب  
من ناحية إلى المنطق والقوانين العقلية للترابط . ومن ناحية أخرى  
إلى الرسم والقوانين العامة للوصف . ذلك أنه بمجرد أن يكف المرء  
عن التعبير عن الحياة الحقيقية التى تبحث على الإقناع من خلال تكشفها  
عبر « الزمن » وبمجرد رغبته فى أن يقص ويروى ويقدم الحقائق ..  
فإنه يلجأ راضيا إلى أنسب وسائل المرض والإقناع . فيسمى  
وراء أسباب السلوك ووراء الاستمرار البارع للشاعر ، وذلك

---

(1) Messages, Roman Fernand's, Librairie Gallimard, Paris.  
As Translated by Montgomery Belgion. ( coupe ) I have used Mr  
Belgion's Translation.



الاستمرار الذي كثيراً ما يؤخذ على أنه استمرارها الواقعي الحي . . .  
وهكذا فإن السرد يميل إلى الاستعاضة عن العرض الحي بنظام من  
العرض الذهني، وعن البراهين الجمالية ببراهين منطقية». ويختم الأستاذ  
فرنانديز ، بعد عرضه المستفيض الهام لتلك النظرية بقوله : « تستوحى  
الفكرة في الرواية من خلال العرض الملموس ، الذي يكشفها كما  
كانت في شفافيتها ؛ أما في السرد فالفكرة هي التي تحدد هذا العرض ،  
أو هي على الأقل تعرض وفق خط مجرد ومثالي » .

هذه الآراء العامة ، كما أرى ، يمكن أن تنطبق بسهولة تامة على رواية  
رواية الحبشة . ولنأخذ أولاً الملاحظة الأخيرة ، ولنلاحظ كيف تحدد  
الفرق بدقة بين « سوق التروور » و « ميكافيل الجديد » أو « تازيت  
أسرة فورسايت » فهذه الروايات الثلاث صور للمجتمع ، وفكرتها  
على حد تعبير فرنانديز هي فكرة المجتمع ، ولكن ، هنذه الفكرة  
في « سوق التروور » تصور من خلال العرض الملموس الذي يظهرها  
كما كانت في شفافيتها « هذا ينما نجد العرض في « ميكافيل الجديد »  
و « تاريخ أسرة فورسايت » تحلده الفكرة ، أو هو يقوم على : الأقل  
وفق خط مجرد ومثالي . « ففهوم المجتمع عند ويلز وجلزورثي مفهوم  
مجرد في أساسه ، لا حقيقة خيالية ، وهما من ثم لا يبعدان خلق المجتمع

في رواياتها ، إنما يصورانه فقط ، أو بالحري بصوران أفكارهما عنه .  
أما تاكرى فيدع شخصياته تنطلق ، إنه يحبهم باستمرار . في الحاضر  
النفسي لا الحرفي « وفي النهاية تهض أمام أعيننا صورة للمجتمع .  
ولكن المجتمع عند ويلز وجلزورثي تام النضج كفكرة . منذ البداية ،  
إن الشخصيات لم تخلقه ، بل إنه هو الذي يخلقهم ، ولكنه في نفس  
الوقت وراءهم ، يوجد كشيء قائم بذاته ، ولا تتأى له الدلالة التامة  
إلا بواسطة فنون « العرض والاستمالة » . وهذا يعني أيضاً ، ولنرجع  
مرة أخرى إلى فرنانديز إن الأحداث من الناحية السيكلوجية قد  
« وقعت بالفعل » ، وأن أسبابها أى فكرة المجتمع كانت قائمة قبل أن  
تبدأ هذه الأحداث ، وفي عبارة أخرى لم تؤخذ تلك الأحداث وهذه  
الشخصيات كحقائق في ذاتها ، بل استخدمت كصور لحقيقة تظل  
بالخارج دائماً ولا تتجسد أبداً ، وقد ينسى ويلز وجلزورثي الفكرة  
للحظات ، فإذا هما روائيَان يسيران في السيل المطروق مثل تاكرى  
وديكنز . ولكننا هنا ندرس الشكل الذي استخدماه وغلب عليهما ،  
وهو شكل تنطبق عليه بوضوح كل التفاصيل التي أوردها فرنانديز  
عن السرد ، إنه ليس شكلاً جالياً في جوهره ، ولا يبلغ من يكتب فيه  
صفة العمومية universality بخضوعهم لقوانينه ، وإنما بتفاضيلهم

عنها. إنه يخلع أهميته على عناصر لن تكون لها فيما بعد غير قيمة تاريخية، هي جو الحقبة أو البيئة المعينة .

فالكاتب الخيالى يستطيع أن يرسم صورة للمجتمع ، ولكن المؤرخ وحده هو الذى يستطيع أن يهيد بناء مجتمع معين ، أو يمرض لنا مجتمعا فى تطوره ؛ ورواية الحقبة ، بحق ، نوع زائف من التاريخ يقتحم عالم الرواية ، من وقت لآخر . وهى لا يمكن أن تكون تاريخاً . وقصصاً فى وقت واحد، فإذا كانت ذات نفع للباحث الاجتماعى فلا غناء فيها للناقد الأدبى، والعكس بالعكس . وإن اجتمع العنصران فبالالتصاق ولا يكونان مخلوقاً واحداً . وفى الأسطورة البدائية البسيطة سمة فلسفية كبيرة من الخيال تفوق ما فى ذلك الشكل بدرجة كبيرة .

ويمكن أن يقال الكثير عن رواية الحقبة ، لولا أن ماقلناه يكفى لمرض قصير للأشكال الكبرى ، التى لا تمت هذه إليها . ولا شك أن أبرز عمليين هامين فى الرواية فى هذا العصر هما « البحث عن الزمن الضائع » و « يوليسيز » ولا تقع أية واحدة منها فى دائرة تقاليد الرواية التسجيلية ، وقد رأى الناس فيها أنها من شكل جديد . وهما ، لأسباب تتصل بالعصر ، يتطلبان عناية خاصة .

فقليل عن الأولى، بحق، إنها عمل عظيم . غير أنها لا تعلمو عنا نها قط،

تفقيب وإعادة خلق لمشاهد مضت . إنها لأقرب شبه في روحها  
وشكلها بشاكري أكثر منها بتولستوى . فالحاضر هو نقطة البدء عند  
بروست كما هو عند ثاكري . وبروست يكسب روايته وحدتها ،  
مثل ثاكري ، بتصوره الحاضر تصويراً شاملاً يحدد موضع الماضي ،  
ويضمه إلى أجزاء الصورة غير أن بروست لم يقتف الطريق المألوف .  
كثاكري في تلك الصورة السكانية للماضي ؛ فهو يأخذ أى شيء وبأية  
طريقة ، ويتحرك إلى الوراء وإلى الأمام كما يرغب ، غير متقيد بالقصة ،  
بل بالحركة النفسية خلفها ، تلك التي تتركب فيها المناظر المتعددة وكأنها  
مركبة في فيسيفساء متحركة . فتلك الحركة النفسية هي التي تعطي روايته  
وحدتها ، نوعاً من الوحدة بثقل واحد . والرواية ، من النظرة السطحية ،  
مجموعة من روايات الشخصية ، والرويات الدرامية نسج بعضها ببعض ،  
يبد أنها من الناحية الأصلية العميقة ، مثل فريد للرواية الدرامية ، ذات  
نهاية لا تتمثل في حدث خارجي بل في ذهن المؤلف : نهاية بحث أكثر  
منها نهاية صراع . ولذا قطعنا بعض أجزاء هذه الرواية من سياقها لأمكن  
أن تعد كل منها رواية شخصية ، ولكن كتابة رواية الشخصية قد  
يفهم على أنه حدث درامي في ذاته ، وهذا هو ما فعله بروست على  
مستوى آخر من الخيال وفي خلفية عمله العظيم . والحق أنه لم يتجح .

قط في فصل عبءه عن ذاته وإخراجه بعيدا كذاتية مستقلة ؛ فالجلب السرى لم يفهم قط ؛ ولكنه استطاع بلسة عبقرية أن يحول هذه النقيصة إلى مزية . إنه لا يقدم لنا نتائج خياله فحسب وإنما يقدم لنا خياله في حركته المستمرة ، وفوق ذلك يقدم لنا أثر هذه الحركة على نفسه ، مضافا إلى ذلك أفكاره عن تلك الآثار . فإما يعرض علينا إذن ، ليس مجرد عدد من الروايات ، بل العقل الذى يدركها ، وهو في حالة صراعه معها . وقد يمكن أن نقول عن رواية بروست أكثر مما يمكن أن نقول عن رواية اندريه جيد الزيفون « les Aux Monnaieurs » « إنها رواية عن روائى يكتب رواية » فالشكل فيها مقبول لأنه يناسب عبقرية بروست الفريدة ، ولكن من الشكوك فيه أن يستطيع كاتب غيره استخدام هذا الشكل .

أما وضع « بوليسيز » فإنه يختلف عن ذلك إلى حد ما . فقد قيل عنها إنها كانت ثورة في فن الرواية وأنها ليست رواية على الإطلاق بل هي نهاية الرواية وبداية شيء آخر . فإذا كان مجال رواية الشخصية هو المكان ، ومجال الرواية الدرامية هو الزمان ، فإن رواية « بوليسيز » كما يرى بعض الدارسين نوع من « للكانية — الزمنية » ، وهذفها ليس عرض نمط للمجتمع أو القدر ، وإنما رصد انسيال الحياة في حركتها ..

مفالشخصيات والفكاهات والمواطف تدخلها ، ولكنها جميعاً ليست  
إلا وسائل لتحديد الشعور بالزمان والمكان في تغيرهما الدائم

« ويوليسيز » عمل أدبي فريد ، وقارؤها يؤخذ بما فيها من بعض  
التجديد القنى ، غير أنها ليست فى بنائها ثورة فنية . فأخطأوا هيئة :  
تصميمها متعسف ، ونموها ضعيف ، ووحدها تدعو إلى النظر . وهى تبدأ  
« كرواية « الحرب والسلام » من نقطة تمككية ، غير أن فيها عيباً  
خاصاً بها : هو أنها يمكن أن تنتهى — كما انتهت — نهاية صالحة فى  
أكثر من موضع . فالفصل الأول ، والفصلين الأولين ، والفصلين  
الثانى والثالث ، والفصل الخامس والفصل الأخير ، لكل من هذه  
الأقسام وحدة ، لا تقل عن وحدة الرواية كاً ونوعاً . والأحداث فى  
« يوليسيز » تجرى عن طريق التراكم لا عن طريق التطور فانخطة التى  
يعلن جويس أنه سلكها فى « يوليسيز » نظرية وطارئة بمحنة ، إذ هى  
يلست المبدأ المحرك للكل ، إنما هى مفتاح قد نفتح به الرواية إذا  
أردنا . ولا ينبغى أن نأخذ الرمزية فى « يوليسيز » مأخذ الجلد ، رغم  
حليدو للنظرة الأولى ، من أنها قد تكون ذات فائدة فى اكساب الرواية  
قيمة جديدة ، فإننا لو تأملناها لا نجد لها غير قيمة ضئيلة . وعلى أية  
حال فلا مناص من الحكم على يوليسيز كما هى : فأثرها من حيث هى

عمل من أعمال الخيال هو كل ما تعتمد عليه . وليس لأهداف المؤلف .  
ولا لنظرياته أية قوة في التأثير على القارىء .

وإصرار جويس على الإطار الرمزي للرواية ، إذن ، اعتراف بأنها  
لاشكل لها في ذاتها . فالحبكة في «يوليسيز» في تلك الحالة إطار بسيط .  
يراد به أن يحدد من انعدام الشكل فيها ، إنه قالب خارجي ، يحول دون .  
أن ينتهى الموضوع إلى فوضى كاملة . ولكن لما كانت هذه الضوابط  
خارجية ، وكانت الرواية لا شكل لها ، فإن القارىء يحس بأثر ذلك على  
القور ، ولأنه لا يعلم أن ستيفن هو تلياخوس وأن بلوم هو أديسيوس .  
أو لأنه لا يحفل كثيراً إذا علم بذلك فإنه لن يدرك لماذا بدأت الرواية  
عند النقطة التى بدأت بها بالضبط ولماذا انتهت عند نقطة انتهائها .

في كل ذلك بعض الحق ، ولكن الحقيقة في هذه أقل إقناعاً  
مما تبدو . فرواية «يوليسيز» رغم بنائها التمسقى ، فيها نوع من الوحدة  
يشبه ما في رواية الشخصية غير المتناسكة ، فهى ترسم مجتمعا ، ومبرر هله  
أنها تستمر في طريقها إلى أن تكتمل الصورة . أما ثاكري فيظل يتد  
في صورته بالانتقالات البارعة من حادثة لأخرى ، على حين أن جويس .  
لا يستغل أية انتقالات بارعة أبداً ، فهو يرسم كتلة صماء فوقه  
قماشاً حتى إذا انتهى منها انتقل إلى سواها . والنتيجة أن صورة ثاكري

تنمو بلا انقطاع ، وأنها كاملة وغير قابلة للتجزئة ، على حين أن صورة جويس أجزاء متتابعة ، كل جزء بطريقة مختلفة مكونة : كلا مفككا . ومطولا ، ولكنه لا يخلو من تأثير .

ولا بد أنه كان يريد أن يقدم إلى القارئ إحساسا بسيال الحياة الذي اضطره أن يتخذ هذا البناء غير المصقول . إن تسجيل الأفكار التي تطفو في يوم واحد بذهن شخص ما ، قد تملأ عدة مجلدات . وتطبيق نفس المنهج على عدة أشخاص يحمل أى تصميم للبناء مستحيلا . ومع ذلك فن الواضح أن جويس قد أراد أيضاً ، وهو يفعل ذلك : أن يرسم صورة للحياة في ذهن ، وهكذا اعتمد على بضع ساعات التقطها من الأربع والعشرين ساعة ، يمكن لشخصياته أن ترى فيها للدينة من زوايا مختلفة . والحبكة وإن تكن غير مصقولة قد فرضتها محاولاته رصد انسيال الحياة . وهو ، فوق ذلك ؛ لا يرصد هذا الانسيال . فضيالات بلوم الطافية تخبرنا بقدر كبير عن نفسه ، ولكنها لا تدع الزمن يظهر في تدفقه ، وعلى العكس من ذلك فإن ككل شيء في يوليسيز سكونه . البالغ الركود ، فالزمن يظل ثابتا خلال كل مشهد حتى يتهيا جويس للاتصال إلى المشهد التالي . وسبب ذلك أن الأفكار الطافية التي لا تتبع أى تسلسل ، وقد ألقت معنى السببية ، عاجزة عن الإيحاء بمعنى الزمن



وأن أذهانتا تدرجها في قاعة من الصفات تكون شخصية بلوم ، لا في سلسلة من حالات ذهنية تتبع إحداها الأخرى . إننا نهم بطبيعتها ، لا بنظامها في التابع ، ولذا نرى شخصية بلوم وهي تبنى ، حين كنا نتوقع أن نرى حركة . والحق أن كاتباً لم يستطيع قط أن يرصد سيال الحياة ، فرصده يعنى التمازج مع ذلك التجريد ، أو ذلك الانسحاب إلى ركن من أركان الحياة ، وهو كما رأينا شرط في الخيال الخلاق . وجويس في محاولته لرصد سيال الحياة لم ينجح إلا في الإتيان بشيء مختلف كل الاختلاف .

«فيوليسيز» إذن ، فاشلة ، إذا أخذت على أنها محاولة لتخطي أقسام الرواية ، أما إذا كانت قد رسمت ، كما يبدو ، لتكون استعادة الرواية النثرية ، وبداية لشكل جديد ، فهي ناجحة حقاً ، في كونها نوعاً جديداً من رواية الشخصية ، جديراً بكل اهتمام . وهي عادية أو كاذبة حين تحاول أن تقدم حركة أو تصف نمواً ، كما في شخصية ستيفن جيدالوس ، على سبيل المثال ، وهي رائدة عندما تمس كل ما هو ثابت ونمطي : كما في شخصية بلوم ، وفي الحوار والخواطر والتأملات ، فهذه في ذاليتها كليشيهات شأن كل الشخصيات الثابتة ، والحوار الفكاهي و تأملات بلوم حافلة بأفكار تصلح مواضيع لكاتب المقالة والحوار

موسوعة للعبارات الشائعة على ألسنة أهل دبلن . فجويس يرى كل شخصياته ، ماعدا الشخصية الرئيسية ، تماماً كما قد يراها كاتب الرواية الشخصية التقليدى وهم : بكمليجان وجون إجلتتون وأ . إ . ورجال الصحافة والقساوسة والسكريون والمتسكمون والعاهرات والجنود . الرواية صورة شاملة لدبلن ، وليست انطبعا ليوم عابر ، وسيل الحياة فيها يتجسد إلى مادة لموضوع عن الشخصيات والمناظر ، إلى ذلك ولا شيء أكثر ، واليوم مجرد إطار للصورة ، وهى من هذه الناحية وافية بفرض الكاتب .

الحق أن الرواية قد قلبت ما أراد أن يفعل جويس إلى شيء آخر ، وكأنما تم ذلك بإرادة أقوى من إرادة جويس نفسه ، على أن أثرها ، على أية حال ذو قيمة كبرى . فمحاولة كاتب ذى خيال قوى أن يوسع الأشكال التقليدية أو يكسرها محاولة ذات آثار نافعة ، رغم أنها قد تميل إلى تلك التقاليد مرة أخرى . وجويس واحد من الكتاب المعاصرين القلائل الذين خلموا ، بمحاولتهم الثورة على التقاليد ، حياة جديدة على رواية الشخصية ، وما على المرء إلا أن يقارن ( يوليسيز ) بأية رواية شخصية تقليدية شائعة ليرى أنها أكثر صدقا وأكثر غناء .

وقد يقال نفس الشيء عن رواية فيرجينيا وولف «مسز دلوى»  
وبشئ من التحفظ عن روايات هكسلى فقد ابتدعت فيرجينيا  
وولف شكلاً بالغ البقعة ، واجكر هكسلى شكلاً من أجزاء مبعثرة  
أعاد سبكها إلى أداة خاصة به في التعبير . وكلاهما من كتاب رواية  
الشخصية مثل جويس كتابتهما وصفية أكثر منها درامية ؛ ورؤيتهما  
مستمدة من للشاهد أكثر منها من السياق ، و «مسز دلوى» أهم  
صورة مكانية بارعة للحياة في الأدب المعاصر . والعلاقات التي تستخرجها  
أقنية ، علاقات بين شخصيات أو أماكن مختلفة ، لا بين عنة ومعلول.  
في الزمان ، وحتى للشاهد التي تستدعيها من الماضي ذات نمة تصويرية  
بحثة ؛ فهي لا تستدعي مشهداً مختلفاً ، بقدر ما توضح جوانب المشهد  
الحاضر ؛ لكل منها صفة يوم صيف من أيام لندن .

وإذا كنا قد ذكرنا جويس و فيرجينيا وولف وهكسلى فإننا نكون  
بذلك قد تحدثنا عن كل الكتاب الإنجليز المعاصرين عن قاموا بأى  
تجديد مهم في بناء الرواية ، وسواء نبحث تلك الحركات التجديدية  
في المستقبل ، وأيا كان التقليد الذي ستبذلور إليه ، وسواء كانت وليدة  
عوامل جديدة في الحياة الاجتماعية ، أو في رؤية الكاتب لها أو وليدة  
الفكر المعاصر وحس العصر ، فإن كل ذلك مسائل لاغناء في تفصيلها

إذا لا يعرف أحد شيئاً عنها . ولكن « يوليسيز » و « مسز دوى »  
تفوقان من حيث كونهما روايتين ثريتين لما تقلد جمالى خالص ،  
عمل الجيل السابق ، بجيل رواية الحقبة ، فصورة الحياة التى يصفانها ،  
هى كما يقول فرنانديز ولعد إليه : « فكرة يوحىها العرض للموس »  
ويكشفها ، كما كانت شفاقة « فالصورة ليست « محددة بالفكرة »  
بل وليست حتى رغم آراء جويس ، تعيش وفق خط مجرد أو مثالى ،  
فهيأتان الروايجان تمثلان رجعة ملتوية إلى التقاليد الخيالية الخالصة ،  
وهما تستملكان تطورها ، بمقاومتهما لرواية الحقبة ، من الشكل  
التقليدى الأسبق .

## الفصل السادس

### « خاتمة »

الفرض الرئيسى من الحكمة فى رواية الشخصية — كما اتفقنا أول الأمر — هو أن تقدم ألوانا مختلفة من الشخصيات، وأن تحتفظ بهم فى حالة حركة دائمة. ولما كان الأمر كذلك، فإن هذا النموذج من الحكمة لا يمكن أن يبرر على أنه تقليد أدبى غالب، إلا بإثبات أن الشخصيات التى يقدمها شخصيات صادقة. وهذا ما لم يحدث حتى الآن. نحن نعرف أن تلك الشخصيات ثابتة، وأن غرض الروائى أن يبرر هذا التحريف للواقع. ولكن إذا كانت الشخصيات غير صادقة بمعنى ما، كذلك، فسيغدو التحريف مجرد حيلة فنية بارعة. ولعل خير ما نواجه به هذه القضية، أن نستعرض بعض ملاحظات من كتاب مستر إ.م. فورستر « معالم الرواية ».

لكى يواجه علماء الاقتصاد السياسى مطالب نظام اجتماعى متغير، وتطور الفكر فى القرن الثامن عشر، ابتكروا الرجل الاقتصادى. وبالطريقة نفسها، وفى نفس الزمن تقريباً، جعلت رواية الشخصية

الرجل الاجتماعى شخصية مألوفة . والرجل الاقتصادى شخصية مجردة ،  
وفى الرجل الاجتماعى كذلك لسة من التجريد . فله نستطيع أن نقول  
عنه إنه الصورة التى يخلقها كل إنسان لنفسه ، عن وعى من ناحية ،  
وبلاهة من ناحية أخرى ، وذلك كى يوائم بين نفسه وبين المجتمع ،  
هو الشخصية التى يود أن يبرزها أمام أعين المجموعة التى يحيا بينها ،  
أو هو الشخصية التى تفرضها عليه شخصيته ، أو هو جزء من هذه  
الشخصية وجزء من تلك . وقد تبدو هذه الصورة الاجتماعية للنظرة  
المتجولة ، مجرد واجهة ، إلا أنه من الواضح أنها وجسم وجوه شخصية  
صاحبها ، حتى وإن بدت مفارقة له . هى ليست كل صاحبها ، ولكنها  
تصلق عليه . إنها الجزء الذى تضمه منه رواية الشخصية فى صدر  
الصورة .

هذا هو نموذج الشخصية ، كما تتخيل ، والذى يدعو للاستفروستة  
« بالشخصية المسطحة » فى مقابل الشخصية للتكاملة ، يقول : « كانت  
الشخصيات المسطحة تدعى بالشخصيات الفكاهية فى القرن السابع عشر ،  
وأحيانا كانت تدعى بالانماط وأحيانا بالشخصيات الكاريكاتيرية .  
وهى تقوم ، فى صورتها الخالصة ، على فكرة أو صفة واحدة . فإذا كان  
لها أكثر من عنصر ، فإنها تكون عناصر متشابهة متكررة تكرر

«لنخفى في الدائرة.. والشخصية المسطحة الحقيقية يمكن أن تمير عنها  
 بحلة مثل «لن أهجر المستر ميكوبر أبداً» هذه هي شخصية مسز ميكوبر  
 وهي تقول إنها لن تهجر مستر ميكوبر وهي لم تهجره وما زالت .  
 تلك هي شخصيتها » . ويشير إلى المزاي التي تستمتع بها الشخصيات  
 «المسطحة فيقول : « إتنا نتعرف عليها بسهولة كلما دخلت مسرح  
 الأحداث » و « من السهل على القارئ أن يتذكرها بعد ذلك » ،  
 وهي مزاي تتصل عرضاً ، بصور الناس الإجتماعية عن أنفسهم ، ولا  
 شيء آخر . ثم يضيف أن « الشخصية المسطحة الجادة أو التراجيدية  
 ثقيلة الظل ، ففي كل مرة تدخل علينا صارخة « النار ! » أو « إن قلمي  
 لينزف من أجل الإنسانية ! » وأيا كانت العبارة ، تلقى في نفوسنا  
 شعوراً بالكآبة . وقد بنيت إحدى روايات (الرومانس) وهي  
 لسكاتب معاصر مشهور ، على فلاح من سكس يقول فيها :  
 « سأحرق شجيرات الشوك من تلك القطعة من الأرض »  
 وها هو ذا الفلاح ، وها هي ذى قطعة الأرض المليئة بالأشواك ،  
 هو يقول إنه سيحرقها ، وهو يحرقها ، ولكن ذلك لا يشبه القول  
 « لن أهجر مستر ميكوبر أبداً !! » لأن إصراره أضجرنا حتى لم نعد  
 نحفل بتجاحده في الحرق أو بفشله .

وعلى أية حال فإن هذا التفسير لا يكفي بل لعله لا يكون تفسيراً

على الإطلاق . فالسؤال هو: لماذا نضيق بكبرار عبارة مثل « سحرث شجيرات الشوك من تلك القطعة من الأرض » وما تنطوى عليه من إلحاح ولا نضيق بعبارة مثل « لن أهرج للسزيميكور أبداً » ؟ من الواضح أن سبب ذلك أن عبارة مسزيميكور تصدر عن صورتها الاجتماعية المصطنعة ، وإن هذه العبارة رغم أنها « كليشية » تكشف لنا عن حقيقة المرأة ، بينما يميل فلاح سسكس إلى أن يكشف لنا عن قلبه ، فبرينا بدلاً من ذلك صورته الاجتماعية ، دون أن يلتفت المؤلف لذلك . فعبارته إذن ، زائفة وضعها ، بينما عبارة مسزيميكور صادقة وعبارة مثل « الثأر ١ » و « إن قلبي لينزف من أجل الإنسانية ١١ » و « سحرث شجيرات الشوك من تلك الأرض » كلها أمثلة على طبيعة لا إرادية ، وليست كذلك عبارة مسزيميكور . وهذا هو الاختلاف الحقيقي بينها .

وإلى هنا تتشابه الشخصية المصطنعة عند فورستر والشخصيات النمطية الثابتة ، ولكن فورستر كما يبلو ، لا يهتم بها ، فهو ينفض من شأنها دون إنصاف ، بحاسبته لبعض الشخصيات المصطنعة وكأنها شخصيات متكاملة ، يقول : « إن الكونتيسة في رواية » « إيثان هارينجتون » تصلح هنا مثلاً صغيراً جيداً . ولتقارن ذكرياتنا عنها



بذكرياتنا عن بيكي شارب . نحن لا نذكر ما صنعتها الكونتيسة ،  
أو بما مرت به . أما ما نذكره عنها بوضوح فشخصيتها وعبارتها التي  
تصورها : « رغم فخرنا بأينا فينبى أن نحقق ذكرا » فكل طيبتها  
الخصبة تليق من تلك العبارة . إنها شخصية مسطحة . وبيكي شخصية  
متكاملة ولكنها أيضا ليست كاملة الصنع . غير أننا لا يمكن أن  
نلخص وجودها بعبارة واحدة . ونحن نذكرها حين نذكر للشاهد  
المظيعة التي مرت بها ، وكما تطورت من خلال تلك الشاهد ، أغنى  
أننا لا نذكرها بسهولة ، لأنها تنمو وتضجج ولها وجوه مختلفة  
شأن الإنسان . ومع ذلك كم من الناس يفتقون مع فورستر حول  
بيكي ؟ . ويقول عن شخصيات تولستوى إنها متكاملة ، وكذلك إينا  
بوفاري وكاترين إيرنشو وأنا كارينينا تصور . ولكن إذا قارنا بيكي  
بهؤلاء ، رغم فهمنا العميق لها ، ورغم روعتها وتقدمها ، لو جدناها  
مسطحة كشخصية مسز ميكور ولسترييكويك الذي يقول عنه  
فورستر عبارته البارة : « إننا نستطيع أن ننظر إليه في أية لحظة  
ومن أى جانب فلا نراه أكثر سمكا من أسطوانة الحاكي » وأغلب  
الظن أن مسز فورستر قد حاد قليلا عن جادة الصواب بالقياس الذي  
وضعه للشخصيات المسطحة . ذلك أن بيكي لا يمكن التمييز عنها بجملة

بواحدة ؛ ولكن مع ذلك يمكن أن تعبر عنها عدة عبارات ، وهي تبعاً لهذا ، أقرب إلى مسز ميكور منها إلى أنا كارنينا . إنها امرأة ومع ذلك فهي كما ذهب أحد النقاد الفرنسيين ، امرأة عاجزة عن العاطفة أو الحب . وفضلاً عن ذلك فإن المييار الذي وضعه فورستر للشخصية المتكاملة وهو قدرتها على « مفاجأتنا بطريقة مقنعة » معيار سليم جداً . فالشخصية إذا لم تهاجئنا قط شخصية مسطحة . والشخصية إذا لم تقنعنا شخصية مسطحة تبدو في ثوب الشخصية المتكاملة ، تلك الشخصية التي نجد فيها ما في الحياة من عناصر لا يمكن توقعها - إنها الحياة في صفحات كتاب ، ولكن يبكي لا تهاجئنا أبداً بما يمكن أن تكون شخصية متكاملة . وهي تكاد تخلو من العنصر الرئيسي في الحياة الذي يستمعى على التوقع وهو الرغبة والجنس .

ولعل خير ما فعله لفهم الشخصية للمسطحة في صورتها الحقيقية بعد أن رفضها فورستر هذا الرفض السريع ، أن نورد قائمة موجزة ببعض الشخصيات المسطحة الهامة : بارسون آدمز ( الذي يستبدله مستر فورستر مع ذلك ) وبارترديج وسكواير ويسترن وكومودور تريوني ولهاهاجو وبيلي نيكول چارقاي وداندى دينمونت ، ودنالد داجيتي والمستر كولنز ومس يترز ويكي شارب وكابتن

كوستيجان واليجور بندينيس وجوسيدلى ويكسلف وسام ويلر  
وذلك سوبلر وسيرى چامب وكلب ومسز چويسزر ومسز بروداى ،  
وروى ريشموند وكييس ومستر پولى وغيرهم ممن تملأ أساؤهم  
الصفحات. ولو استبعدنا هؤلاء جميعا لاستبعدنا ثلاثة أرباع شخصيات  
الرواية الانجليزية على الأقل ، بل ولاستبعدنا مناطق بأكثرها من  
انجلترا فى مجال الخيال ، فلا تبقى إلا مناطق هنا وهناك ذات وجود  
حقيقى حى، ولكنها غير آهلة مثل مستنقعات يوركشاير و«سكس»  
وجورج دو جلاس باربى . ليس من السهل إذن إلغاء الشخصيات  
المسطحة بهذه البساطة . والحق أن مستر فورستر يحس ، إذ يفعل ذلك  
أن هناك خطأ ما . فهو يلاحظ أن الرواية المركبة ، تتطلب دائماً  
شخصيات مسطحة إلى جانب الشخصيات التكاملة كذلك . وديكنز  
دليل على ذلك . فشخصياته كلها تقريباً مسطحة . . كل فرد منها ،  
على الضرب ، يمكن إيجازه فى جملة . ومع ذلك ففيها ذلك الإحساس  
الرائع بالعمق الإنسانى . وربما تدفع حيوة ديكنز الهائلة بشخصياته  
إلى التذبذب قليلاً، حتى لتكسب من حياته ما يجعل لها وجودها الخاص  
.. ويبدو جانب من جوانب عبقرية ديكنز فى استخدام الشخصيات  
المنطوية والكارىكاتيرية ، لأناس تتعرف عليهم بمجرد عودتهم إلى

الظهور ، ومع ذلك فإن لهم تأثيراً قوياً بعيداً عن الآلية ، ورؤية إنسانية غير ضحلة . ولذين لا يحبون ديكنز مبرراتهم الوجيهة . فلا بد أن تكون له عيوبه . وهو بحق أحد كتابنا الكبار ، وروحى نجاحه البعيد فى خلق الشخصيات المسطحة أن وراء هذا التسطيح أكثر مما يعترف به غلاة النقاد « أو أكثر مما يعترف به فورستر نفسه . فهو يحاول أن يقول إن شخصيات ديكنز حية رغم تسطحها ؛ بقوله إن حيوية خالقها الهائلة تسبب لها « تذبذباً قليلاً حتى لتكتسب من حياته ما يجعل لها حياتها الخاصة » ولكن القول ينطبق على أية شخصية من صنع الخيال ، ينطبق على ديمتري كارامازوف ، كما ينطبق على الأب جوزيرو وييكسلف . فالتخصيص هنا لا معنى له .

إن سمة الشخصية المسطحة ، كما اتهمنا فى فصل سابق ، أنها ثابتة . وبمعنى آخر « يمكن التعبير عنها بجملة واحدة » أو يحمل قليلة . وعلامة الشخصية الدرامية أنها تنمو ، ومن ثم فلا يمكن التعبير عنها بجملة واحدة ، أو يحمل قليلة فالأولى ، الشخصية الخالصة أو النطية أو الفكاهية حسب تقسيم مستر فورستر ، شخصية مسطحة ، والثانية ، الشخصية الدرامية ، النامية ، شخصية متكاملة : إلى هنا لا مجال للخلاف . ومع

ذلك فالشخصية الأولى ، قادرة على «التأثير غير الآلى والرؤية الإنسانية :  
غير الضحلة » فكيف يتأتى ذلك ؟

توصيح ذلك يسير جداً ، فلشخصية المسطحة جانبان ، بما أنها  
مسطحة. فكل الشخصيات المسطحة ، من الناحية الصورية ، مصنوعة .  
بمعنى ما . فهي تستمر في ترديد أشياء على أنها حقيقية . ولعل تلك  
الأشياء كانت حقيقية ذات مرة ، ولكنها تخطت منذ بعيد عن  
وجودها المقتنع الأول ؛ وأصبحت مألوفة . وكل إنسان على هذا النحو ،  
يردد بعض الآراء بما يشبه الآلية تماماً ، كما يرد كل إنسان بعض  
الإشارات التي كانت من قبل تلقائية ذات دلالات شعورية . وهذا  
التراكم في العادات ، سواء أملتته طبيعته أو فرضته التقاليد ، هو الذى  
يجعل من الكائن الإنسانى موضوعاً ممكناً للتفكير . والشخصية :  
المسطحة تجسيد للعادة فى المقام الأول .

أما الشخصية الدرامية فنقيض الشخصية أسيرة العادة ، إنها  
الاستثناء الدائم ، إنها تحطم العادة ، أو تنحطم من أجلها العادة ؛  
إنها تكشف حقيقة ذاتها ، أو هى فى عبارة أخرى ، تنمو . إنها  
تحيل طبيعتها الحقيقية إلى دراما ، بينما لاتفعل الشخصية للمسطحة ذلك .

إلا بطبيعتها للفتنة ، أو على أحسن وجه ، بشيء ما كان حقيقيا ثم لم  
يمد كذلك بعد . ولهذا فإن كلام الشخصية الدرامية حقيقى فعلا ،  
وكلام الشخصية المسطحة مظهرى أو رمزى .

ومن الأمثلة القليلة التالية يمكن أن تزداد هذه المسألة الشديدة  
الوضوح وضوحا :

المثل الأول .

وصية ما يكل هنشارد

ألا تدرى إليزابيث فرراى

بموتى ، وألا تأسى من أجلى .

وألا أدفن فى أرض مباركة .

وألا يطلب إلى سادن الكنيسة أن يقرع الأجراس

وألا يرغب أحد فى رؤية جثمانى

وألا يسير الشيعون فى جنازتى

وألا تفرس الزهور فوق قبرى

وألا يذكرنى أحد .

على هذا أوقع باسمي .  
وهلك الأمثلة الأخرى .

حقى للبيض مفزاه . أنظر كيف يأتى تم يمضى !! كل المتع عابرة..  
إننا لانستطيع حتى أن نأكل طويلا . ولو أننا أفرطنا فى الشروبات .  
غير الضارة لأصابنا الاستسقاء ، ولو أفرطنا فى الخمر لسكرنا . فيالها:  
من فكرة مرعبة !!



« ما دمت قد انتهيت إلى أنك غير جادة فى رفضى ، فسأختار  
أن أرد ذلك إلى رغبتك فى مضاعفة حبي بالمواجس على أسلوب  
النساء المصريات المألوف »



« كاب برهون جزيرة ١ رائحة ١ - أرنى إياها على الخريطة ..  
هذه هى يقينا . سيدى العزيز ، إنك توافينا دائما بالأنباء الطيبة ، لابد  
أن أذهب وأخبر الملك أن كاب برهون جزيرة » .

الاحتباس الأخير من التاريخ ، أما الاحتباسات الأخرى فمن

قصص . والفرق ، على أية حال واضح جداً بين الإقتباسات الأخيرة والإقتباس الأول . فمايكلم هنشارد يتحدث من القلب ، أما الآخرون فيتحدثون من ذواتهم الخاضعة للعادة ، والقارى . يعنى ذلك فى وضوح .

والسترفورستر يكتب وكأن القارى لا يعنى ذلك ، كأن الشخصيات المسطحة وضعت هناك لتخدعنا ، وكأن الروائى نفسه لم يفهم الجانب الآخر منها . ومن الواضح أنه لم يقصد ذلك تماماً ، ومع ذلك فإن هذا القرض هو سر اعتراضه على الشخصيات المسطحة . صحيح أن المسز ميكور تردد دائماً « لن أهرى مسز ميكور أبداً » وأن الكوتتيسة تقول « رغم فخرنا بأينا فينبى أن نخفى ذكره » . غير أن هذا ليس كل شيء . فهما تعصدان ما تقولانه بمعنى ما ؛ ولكن فى طريقة مسز ميكور والكوتتيسة من التفاف ما يكفى ليكشف بدقة عن الشخصية الحقيقة لكل منهما ، تلك الشخصية التى تنطبع ملاحظها على الوجه الآخر من الإسطوانة . وبكسوف هو الآخر إذ يرد دائماً قوله : « يا لها من فكرة مريحة » ! لا يعنى ما يقوله أبداً ، ومع ذلك فإن الواجهة توحى دون حاجة إلى توضيح ، بالرجل الحقيقى الذى تحبته وراها . الرواية الدرامية تكاد تكون كشفاً



خائفاً ، ورواية الشخصية ايماء تخيلي بحث . وبكسفن يقدم إليها من خلال العرض المسطح التام حتى أن ديكنز لو لم يجعله يقترب هملاً وضيقاً أو شائناً عرفنا أنه متناقض . إن كشف النقاب عن الشخصيات المسطحة التي كان ديكنز مولعاً بها إلى هذا الحد ، هو في الحقيقة عمل غير سار فهو يذيع على الملأ سرّاً مكشوفاً . فديكنز يضع حداً لحياة بكسفن حين ينزع عنه النقاب فلا يبقى منه شيء ، إذ تختفي المادة باختفاء شكلها . أما ثاكري فقد كان أذكى من أن يفعل مثل هذا فهو نادراً ما يكشف النقاب عن شخصياته لأنه يدرك أنها دائماً بلا نقاب .

هذا إذن هو السبب في أن الشخصيات المسطحة يمكن أن « توجز في عبارة » ، ويظل مع ذلك هذا الإحساس الرائع بالعمق الإنساني . على أن المستر فورستر رغم قوله هذا يظلم الشخصية المسطحة مرة أخرى . ولا شك أن عبارة « لن أهبج مستر ميكور أبداً » توضح لنا شخصية مسز ميكور حين تلتقي بها ، ولكن هذه العبارة لا يمكن أن تكون خافقها ؛ إنها تحيا أمامنا لأنها تقول دائماً أشياء متعددة متشعبة مع عبارة « لن أهبج مستر ميكور أبداً » كما أن لماحيثها الذكية في انتهاز القرص وتقاؤلها الأحق ، وأسرتها التزايدة دائماً ، كل ذلك

يفق مع تلك العبارة . ولاشك أن الحقيقة الدائسة وتوافق صفاتها لا تجعل الشخصية المسطحة أقل تميزاً من حيث الإبداع الخيالى ، . من الشخصية للتكاملة ، إنها ليست أقل صدقاً ، ولكنها مختلفة فحسب . إنها تربينا الحقيقى الذى يحتفى تحت سطح المؤلف . ولو لم تفعل ذلك لكنت عديمة القيمة ، ولما كان فيها « ذلك الإحساس الرائع بالعمق الإنسانى » ، ولأنها تكشف تلك المفارقة الدائمة بين المؤلف والحقيقى ، فإن عليها إذن ، أن تعدما صفتين ثابتتين غير قابلتين للحركة . فإذا نزعتم نحو النمر فقدت المفارقة عموديتها .



من الواضح أننا قد قسمنا الرواية النثرية إلى ثلاثة أقسام ؛ رواية الشخصية والرواية الدرامية والرواية التسجيلية ، وقد استخدمنا تسميات يمكن أن تطبق كذلك ، على الأشكال الأخرى من الأدب الإبداعى . وهذا أمر كان لا بد منه فإن قوانين الخيال فى بعض الأحوال ، تظل هى هى سواء كان مجال تعبير الكاتب هو النثر أم الشعر ، وسواء استخدم الشكل الدرامى أم الشكل الروائى . ومن الواضح أن الرواية الدرامية وثيقة الصلة فى بنائها بقسم كبير من الأدب ، بكل الأدب الدرامى فى الحل الأول سواء التراجيديا أو الكوميديا ،

وكذلك بالأدب المصحى والسيرة Sayr . فى المسرحية تظهر الخصائص التى وجدناها فى الرواية الدرامية فى صورتها النقية: الانحصار فى مشهد واحد ؛ وعزل الشخصيات ؛ وتكشف النمو فى اتجاهه نحو الهدف ؛ والصراع ؛ والغاية ؛ كل هذه الخصائص نجدها فى المسرحية ، كما نجدها فى « مرتفعات وينرنج » أو فى « عودة القريب » . وربما كان « الانحصار فى مشهد واحد » قابلا للمناقشة . ففى المسرحية يتغير المشهد بالطبع ، ولكن ربما قيل إن ضرورات الخلق الدرامى تنفى عن التغير . كل دلالة كبيرة ، قد يبدو فى المسرحية مرجع عاصف ، أو شاطئ ، صخرى قرب دوفر ، أو فناء كنيسة ؛ ولكن أنظار المشاهدين تثبت على منطقة صغيرة مضيئة ، تظهر عليها نفس الشخصيات مرة بعد مرة . حتى ينتهى بينها الصراع . وكما يحدث فى الرواية الدرامية كذلك يكون المنظر فى المسرحية أكثر من منظر بمينه ، فهو رمزى إلى حد ما . وسواء حافظ المؤلف على الوحدات أم لم يحافظ ، فإن العرض الدرامى للموس يبعث إحساسا بالوحدة أتم من أى إحساس بها يمكن أن يبعثه أى نوع آخر من الأنواع الأدبية . وينطبق هذا على التراجيديات كما ينطبق على الكوميديات . فهنما وبين الرواية الدرامية - كما رأينا - صلات وثيقة ، فهين « مرتفعات وينرنج » والتراجيديات صلة ، وهين .

« الكبرياء والهوى » والكوميديا صلة . وإنّنا فالاصطلاح « درامى » اصطلاح دقيق فى انطباقه على الرواية .

أما رواية الشخصية فإن كشف علاقات بينها وبين الشعر ، أو بينها وبين الأدب الدرامى أمر أعسر من ذلك . فهى تبدو على عكس الرواية الدرامية ، شكلا ثريا خالصا . إنها النموذج الوحيد من الرواية الذى إن أعد للمسرح فقد كل معنى . وقد يمكن أن تعد للمسرح روايات « مرتفعات ويندنج » و « عملة كاستر برديج » و « ديربارم » *La chariteuse de parme* لأن حركتها يمكن أن تتركز فى عدة مشاهد متطورة . أما عن الصورة الفسيحة للمجتمع فى « سوق الفرور » و « توم جونز » فالمسرح أضيق من أن يتسع لها ، حتى لتفقد « على المسرح » سعتها وخواصها المميزة لها . ولا نستطيع أيضا أن نجد فى الشعر ما يشبه رواية الشخصية إلا فى شذرات هنا وهناك . ففى « المدخل إلى حكايات من كاتريرى » ربما وجدنا لحظات قليلة من السخرية والاستبطان البارع ، كما فى حكاية الشعاذين الظرفاء ، ذات شبه برواية الشخصية ، ربما ، ولكن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى ما فى روايتى « توم جونز » و « سوق الفرور » ؛ ولا يمكن أن تكون العلاقة بين المدخل وبين الروائيتين كالعلاقة بين تراجيدا شعريا كبيرة ،

ورواية درامية عظيمة . ومن جهة أخرى فقد لاحظ الدارسون أن هناك علاقة بين رواية الشخصية وغيرها من الأشكال النثرية الأخرى، كقائلات أديسون، والمذكرات والرسائل والخواطر التي اعتاد الناس أن يسموها « بالشخصيات » . وقد استأقت رواية الشخصية في تطورها كل تلك التقاليد الصغيرة ، وهي الآن أكثر أهمية من كل هذه الأشكال مجتمعة . أما الرواية الدرامية فقد عادت في تقاليدها إلى تقاليد المأساة الدرامية والملحمة ؛ أى إلى أقدم التقاليد وأعظمها في الأدب الخيالي . ولم تأخذ رواية الشخصية شكلا أدبيا واسما مرموقا إلا في مرحلة متأخرة جداً .

ولما كانت الرواية شكلا يقوم على مثل هذه الأصالة وذلك المبدى، فإن أية تعميمات عنها لا تنطبق على أشكال أخرى من الأدب الإبداعي إلا في بعض الحالات الخاصة . على أن ذلك خير — وإن تم بصورة جزئية . إذ الفرض من هذه الدراسة هو أن أئين أن حبكة الرواية ضرورة شعرية أو جمالية كآية ضرورة في أى نوع آخر من الأنواع الأدبية . إنها صورة للحياة، لا مجرد تسجيل حرفي للتجربة ، ولما كانت صورة فقد كان عليها أن تراعى الشروط التي يتم للصورة عن طريقها وحدها كمالها وعموميتها وهذه الشروط — كما حاولت أن أوضح —

تنتهى إلى أن تكون عرضا للأحداث فى الزمان والمكان .  
ويستطيع الكاتب ، وقد رأى الحياة فى بعدها الزمانى ، أو فى بعدها  
المكانى ، أن يبنى علاقات حكته وقيمه الدينامية بنجاح وحتى  
النهاية ، وأن يحول إحساسه الفاض العرضى للحياة إلى صورة إيجابية ،  
بإلى حكم خيالى . وإن لنا نفس الحق فى أن نطلب من الرواية هذا  
الحكم الخيالى كما نطلبه من التراجم الشعرية ، ومن الملحة ؛ لأن  
الرواية شكل من الأشكال الفنية ، كهذين . وإلا فهى لاشئ . فإذا  
لم يتم هذا التحول فى أغلب الروايات فإننا لنعرف إذن كيف  
تقومها ؛ إنها ليست أدبا وإنما مجرد اعترافات . وكذلك فى رواية  
الحقبة إذا وقع كاتبها برسم صورة للتغيرات المعاصرة فى المجتمع فإننا  
تدرك تواتر هذا ليس أدبا بل صحافة . والحق أن لما يذيع  
فى عصر من بعض التقاليد أثره الكبير . وأن من العسير تقويض  
مكانة الأعمال التى استقر وضعها . ورواية الحقبة من هذا النوع  
ولعل الزمن وحده أن يزيحها من مكانها الخطير من الأدب ، وأن  
يصلها إلى دائرة أكثر تواضعا . وعلى النقد أن يساعد بكل طاقته  
فى هذا الشأن . ولا شك أن التجارب الكثيرة الجريئة التى حدثت

أخيراً في الشكل قد نبعت مما شهدناه من ضعف مستوى التقاليد التي راعتها الرواية في العشرين سنة الأخيرة أو نحوها . ولو استطعنا أن نثبت أن تلك التقاليد ليست محاكاة للقديم ، بل مجرد شيء عصري ، ففعل موقفنا منها يكون أكثر فعالية وأقل عنفا .





## فهرس الكتاب

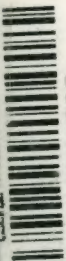
الصفحة	الموضوع
٣	الفصل الأول : رواية الحدث ورواية الشخصية
٣٧	الفصل الثانى : الرواية الدرامية
٦١	الفصل الثالث : الزمان والمكان
٨٧	الفصل الرابع : الرواية التسجيلية
١١٣	الفصل الخامس : رواية الحقبة والتطورات الأخيرة للرواية
١٣١	الفصل السادس : خاتمة

دار الجيل للطباعة - قصر الثقافة - الفيحاء  
تليفون ٩٠٥٢٩٦



دار الجبل للطباعة ١٤٤٠ قصر النولوة - الضالة  
تليفون ٩٠٥٢٩٦

Bibliotheca Alexandrina



0706225

برنية ١٩٦٥